Viktor Lazarev

originile renașterii italiene protorenașterea



Editura Meridiane

Viktor Lazarev

originile renașterii italiene protorenașterea



Traducere și prefață de
VASILE FLOREA



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1983

PREFAŢĂ

Istoric de artă de reputaţie mondială, semnatar al unor studii şi comunicări publicate în prestigioase reviste de specialitate sovietice şi străine, autor al unor lucrări fundamentale cu caracter de sinteză, traduse multe în limbi de largă circulaţie, Viktor Lazarev (1897—1976) nu mai este de mult un necunoscut nici pentru cititorul din ţară noastră. În mai puţin de un deceniu au văzut lumina tiparului în limba română trei dintre lucrările sale mai importante, iar prefeţele ce le însoţeau pe acestea conţineau suficiente date biobibliografice pentru a permite conturarea în linii mari a personalităţii cărturarului sovietic. Iată motivul pentru care, în puţinele cuvinte destinate să însoţească lucrarea de faţă, nu ne propunem să mai insistăm asupra activităţii în ansamblu a autorului ei. Vom semnala doar că cele trei lucrări apărute în limba română, şi anume „Teofan Grecul şi şcoala sa" (1974), „Vechi maeştri europeni" (3 vol., 1977) şi „Istoria picturii bizantine" (3 vol., 1980) corespund celor trei direcţii principale în care şi-a desfăşurat cercetarea Lazarev: arta rusă, arta italiană, cu mici incursiuni în arta altor şcoli occidentale, şi, respectiv, sfera largă a artei bizantine.

Cît priveşte lucrarea de faţă, ea reprezintă un moment de vîrf în istoriografia artei italiene şi, deopotrivă, în cariera de italienist a autorului, întrucît, la apariţia ei, „Originile Renaşterii ita-

liene" venea să sintetizeze și totodată să încununeze, după decenii de cercetări minuțioase, studiile lui Lazarev în domeniul problemelor complexe ale artei renascentiste.

Lucrarea a fost concepută din capul locului în trei volume, consacrate, primul — Protorenașterii, adică artei din ducento, al doilea — artei din trecento și, în special, a goticului din Italia de nord, iar al treilea — primei generații de artiști din quattrocento, adică Renașterii timpurii. Deși autorul a purces la elaborarea operei sale încă dinainte de război, primele două tomuri au apărut cu o oarecare întîrziere în anii 1956—1959 pentru ca, între această ultimă dată și cea a apariției celui de al treilea volum, să intervină o cezură de două decenii, tomul respectiv văzînd lumina tiparului abia în anul 1979, după moartea autorului.

Cu toate că despre Renaștere în general s-a scris o literatură vastă, cartea lui Lazarev ocupă în acest larg cadru un loc aparte. Mai întîi pentru că ea tratează nu o epocă în întregul ei, prezentată monografic în succesiunea vîrstelor de creștere (formare, maturitate, apogeu, declin) cum ar fi fost mai comod de realizat. Ceea ce-l interesează pe autor nu este deci Renașterea în sine, ca un tot, ca un capitol de sine stătător în arta universală, ci articulația prin care acest capitol, acest tot, se racordează la un alt capitol, și anume la arta medievală anterioară, din care-și trage obîrșia, sau chiar la cea antică, în care-și are împlîntate unele rădăcini.

Dar abordarea unui asemenea obiect de studiu, operarea într-un spațiu destul de cețos, pe un teren atît de incert, în care semnele de întrebare se ivesc la fiecare pas, nu era deloc o întreprindere ușoară. Iar dacă a făcut față dificultăților, găsind răspunsuri adecvate și explicații credibile pentru noianul de fapte și evenimente artistice petrecute în Italia cu 6—7 veacuri în urmă, este pentru că cercetătorul sovietic era bine înarmat în acest scop. La cunoașterea profundă a artiștilor italieni și a operelor de arhitectură, sculptură, pictură, aduse în discuție, el a adăugat o cunoaștere la fel de bună

a mai multor discipline cu rol auxiliar (istoria social-economică și politică, literatura, filosofia, mișcările religioase din epocă), apoi o solidă cunoaștere a artei elenistice, paleocreștine și bizantine și, nu în ultimul rînd, capacitatea de a analiza lucid, competent, cu îndrăzneală, materialul studiat și de a trage concluziile potrivite, cu o exemplară rigoare științifică.

În „Originile Renașterii italiene" nu avem de-a face cu o istorie a artei în sens tradițional. Că este așa o dovedește și faptul că, departe de a trece în revistă pe toți artiștii din perioada respectivă, autorul își întemeiază demonstrația pe creația cîtorva personalități reprezentative pentru un moment sau altul, pentru o direcție sau alta. Cînd analizează, de pildă, în cadrul primului volum, goticul timpuriu și Protorenașterea din ducento, el se oprește numai asupra creației lui Niccolo Pisano și Arnolfo di Cambio, pentru arhitectură și sculptură, adăugîndu-l pentru aceasta din urmă pe Giovanni Pisano, iar pentru pictură comentează aproape în exclusivitate creația lui Cavallini și Giotto. Nici în cazul celorlalte două volume consacrate goticului din trecento și, respectiv, Renașterii timpurii de la începutul quattrocento-ului, cercul de artiști luați în discuție nu este prea mult lărgit. Dar dacă nu tratează exhaustiv arta perioadelor respective ca pe o istorie, procesul apariției, devenirii, închegării noii mișcări artistice care a fost Renașterea este urmat de Lazarev în toate aspectele și implicațiile sale, de la cele largi de filosofie a culturii, pînă la cele mai mici amănunte de tehnică, autorul fiind pregătit deopotrivă pentru îmbrățișarea amplă a fenomenului, ca și pentru sondarea în adîncime a unui detaliu în aparență insignifiant.

Ceea ce reține însă în chip deosebit atenția pe parcursul celor trei volume ale „Originilor Renașterii italiene" este modul dialectic de abordare a materialului studiat. Autorul nu obosește niciodată în a preveni pe cititor asupra concluziilor confortabile, dar simpliste ce pot tenta mințile grăbite sau cantonate în prejudecăți. Lazarev avertizează tot

timpul asupra complexității fenomenelor, asupra caracterului lor contradictoriu. Distanțîndu-se, de pildă, de concepțiile tradiționaliste, statice, împărtășite de Burckhardt și de alții de după el, Lazarev arată că formarea noii culturi și arte renascentiste nu urmează o cale ascendentă, rectilinie, neîntreruptă, ci evoluează ca un proces dialectic complex care cunoaște deopotrivă înaintări și reculuri. Un astfel de recul vede autorul în unele manifestări ale artei gotice din trecento în comparație cu arta protorenascentistă din ducento. El sesizează, de asemenea, și ține să sublinieze tot ca pe un fenomen ce depinde de complexitatea firească a realităților social-economice, dar și de autonomia relativă a culturii, dezvoltarea inegală și diacronică a diverselor arte. Acest diacronism se poate constata cu ușurință în special în secolul al XIII-lea cînd, înainte de a fi întreruptă de reacția gotică, Protorenașterea își atinge apogeul, rînd pe rînd în arhitectură, în sculptură și abia mai tîrziu în pictura lui Giotto.

O trăsătură specifică a scrisului lui Lazarev în general și a cărții de față în special o reprezintă atitudinea activă, critică, uneori ascuțit polemică a autorului față de tezele unor confrați. Fără a se arăta exclusivist și intolerant față de părerile altora, dar neputînd să se rezume la înregistrarea lor pasivă, Lazarev își proclamă deseori cu hotărîre dezacordul, desfășurînd în același timp o argumentare riguroasă în sprijinul tezelor proprii. O problemă esențială în care istoricul de artă sovietic își manifestă reticența față de asertiunile unor reputați specialiști contemporani este cea a definirii în timp și spațiu a Renașterii italiene. Concepînd fenomenul respectiv ca produs al unor condiții istorice bine determinate și luînd drept criteriu definitoriu umanismul, Lazarev respinge categoric încercările celor care vor să dizolve conceptul de Renaștere sau să-i atenueze și să-i strămute contururile ce-l delimitează. El nu este de acord cu cei care coboară mult în evul mediu limita inferioară a Renașterii, medievizînd-o pe aceasta și deposedînd-o de trăsăturile ei specifice,

aşa cum nu este de acord nici cu cei care ridică atît de mult această limită încît ajung să vadă în unii reprezentanţi tipici ai Protorenaşterii, cum sînt Arnolfo di Cambio şi Giotto, nişte artişti pur „gotici".

Deşi apreciază aportul artei gotice franceze la cristalizarea concepţiilor renascentiste, el se disociază de cercetători ca Weise, care pun semnul egalităţii între cultura italiană a secolelor XIII-XIV şi goticul tîrziu din nordul Europei. Se disociază, de asemenea, de partizanii ideii potrivit căreia Renaşterea începe odată cu Dante şi cu Sf. Francisc din Assisi sau odată cu înflorirea culturală de la curtea Hohenstaufenilor din Sicilia. Dezaprobarea sa cea mai categorică îi vizează însă pe istoricii de artă de orientare clericală care consideră că adevăratul umanism a fost cel din secolul XII, al scolasticilor, al teologilor, al părinţilor bisericii, al ordinelor călugăreşti, tentativa diversionistă de a rupe umanismul de Renaştere fiind evidentă în demersul istoricilor respectivi. Din dorinţa de a delimita cît se poate mai riguros fenomenul Renaşterii şi de a-i găsi fundamentele în dezvoltarea social-economică, Lazarev, spre deosebire de majoritatea cercetătorilor din ultimele decenii, subestimează întrucîtva rolul Sf. Francisc în forjarea noii atitudini a omului faţă de natura înconjurătoare ca şi consecinţele acestei atitudini în sfera artei.

Ceea ce nu înseamnă că Lazarev nu acordă suficientă atenţie şi contribuţiei mişcărilor religioase cu substrat social, inclusiv sectelor, ca şi contribuţiei tiranilor, condotierilor, avertizînd totuşi asupra concepţiei nietzscheene care exagerează aportul acestora în detrimentul rolului jucat de mase.

Deşi a fost concepută, iar în cea mai mare parte şi elaborată în anii cincizeci, cînd se manifestau încă unele sechele ale dogmatismului, „Originile Renaşterii italiene" nu trădează decît în mică măsură efectele acestuia. Modul cum autorul abordează conceptul de realism, privit în spiritul exagerărilor din epocă şi raportarea aproape obsesivă la acest concept a tuturor fenomenelor ar-

tistice din trecut constituie tocmai asemenea exemple de concesii făcute dogmatismului.

Sînt, de asemenea, și unele aspecte de detaliu, în special în privința datărilor și atribuirilor, pe care timpul trecut de la apariția volumului II al lucrării (1959) nu le-a validat încă, iar pe altele chiar le-a infirmat. De altfel, în cuvîntul înainte la ultimul volum, — al III-lea — autorul avertizează și el asupra schimbărilor intervenite în înțelegerea conceptului de umanism, ceea ce l-a determinat să precizeze, să deplaseze și să nuanțeze unele accente în problema dată.

În general, însă, „Originile Renașterii italiene" — din care oferim acum cititorului primul volum — rămîne o valoroasă carte de referință, solidă, monumentală și chiar captivantă prin ideile și prin incursiunile atît de bogate într-un univers dintre cele mai fascinante ale culturii europene. Prin problematica ei interesantă, prin bogăția și probitatea informației, prin subtilitatea interpretărilor și concluziilor, ea va cuceri fără îndoială sufragiile publicului.

VASILE FLOREA

Partea întîi

PROTORENAŞTEREA

INTRODUCERE. GOTICUL TIMPURIU ȘI PROTORENAȘTEREA

În istoria Italiei, secolul al XIII-lea a fost o epocă de cotitură. Acest fapt îl recunosc în prezent nu numai specialiștii în istorie în general, ci și majoritatea istoricilor culturii și artei. Dezvoltarea rapidă a relațiilor marfă — bani, larga democratizare a orînduirii comunale, puternicele mișcări eretice, prima înflorire națională a literaturii (*dolce stil nuovo* și Dante), a arhitecturii (Arnolfo di Cambio), a sculpturii (Niccolo și Giovanni Pisano) și a picturii (Cavallini, Giotto), toate aceste fenomene sînt caracteristice pentru secolul al XIII-lea. În multe privințe, ducento-ul se apropie de quattrocento, pregătind terenul pentru cei mai buni maeștri ai acestuia. Iată de ce unii cercetători (de pildă, Thode, Sabatier, Gebhart, Burdach)[1] sînt înclinați să înceapă Renașterea cu Sf. Francisc din Assisi și cu Dante, considerîndu-l pe primul ca fondator al individualismului renascentist, iar pe al doilea ca reprezentant timpuriu al concepției umaniste.

Că Renașterea își are obîrșia în secolul al XIII-lea este un fapt neîndoielnic. Dar că toată cultura secolului al XIII-lea ar constitui o parte organică a culturii Renașterii — o asemenea aserțiune cu greu ar putea fi demonstrată. Punîndu-se astfel problema, granițele dintre Renaștere și Evul mediu ar fi foarte estompate, iar prin noțiunea de Renaștere s-ar acoperi toate mișcările religioase din secolele XIII—XIV, întreaga artă simbolică din

acel timp, precum și toată știința scolastică în ansamblul ei. Ca rezultat al unei asemenea abordări, conceptul de Renaștere a devenit în știința contemporană atît de vag și de incert, încît și-a anulat în parte conținutul său concret. Prin aceasta se poate explica, în parte, opoziția ce se conturează împotriva unui asemenea concept lax al fenomenului renascentist. Acesta a început să fie în fel și chip îngustat, fiind rupt în mod tranșant de cultura secolelor XIII și XIV, în timp ce ducento și trecento erau din nou atașate Evului Mediu prin reliefarea substratului lor gotic. Un asemenea punct de vedere a fost afirmat în modul cel mai consecvent de către Weise[2] care a pus semnul egalității între cultura italiană a secolelor XIII—XIV și cultura gotică tîrzie din Nordul Europei. Potrivit lui Weise, și Dante, și cei doi Pisano, și Arnolfo di Cambio, și Giotto, și chiar Petrarca împreună cu Boccaccio sînt oameni ai „epocii gotice“ care nutresc încă „idealuri gotice“. În condițiile unei asemenea interpretări a culturii din ducento și din trecento, acesteia i se atribuie un loc istoric și mai puțin conturat decît în lucrările lui Thode și ale adepților lui. Această cultură, cu o marcantă amprentă națională, este depersonalizată și dizolvată în arta gotică ce s-a format și s-a dezvoltat în cu totul alte condiții istorice. De aceea, punctul de vedere al lui Weise ni se pare a fi la fel de discutabil ca și opiniile împărtășite de Thode, Sabatier și Burdach.

Înțelegerea nuanțată a culturii italiene din secolele XIII—XIV este foarte îngreunată de faptul că, pe de o parte, această cultură intră ca o componentă organică în cultura general europeană a Evului Mediu, în timp ce, pe de altă parte, ea aduce, în comparație cu cea din urmă, elemente principial noi. În măsura în care în Italia din ducento și trecento n-a existat o epocă renascentistă în stare pură, n-a existat nici gotic pur. Dacă se scapă din vedere acest lucru, cu greu se va putea înțelege coexistența, în secolele XIII—XIV, a celor mai diverse curente, unele dintre ele legate de trecut, iar altele înclinînd spre viitor. Abordînd

în mod dialectic această epocă, devine posibilă identificarea forțelor ei motrice și determinarea locului ei în istorie. Astfel, contradicțiile ce păreau inextricabile își vor putea găsi nu numai explicația, dar și o convingătoare motivare lăuntrică.

Dacă în Italia prima perioadă de avînt a culturii naționale are loc în secolul al XIII-lea, în restul Europei, și mai ales în Franța, ea începe ceva mai devreme și anume în secolul al XII-lea. Aceasta este vremea dezvoltării rapide a comunelor cu noua lor cultură, de tip orășenesc. Și cu toate că această cultură s-a dezvoltat în cadrul tradițiilor feudale, ea și-a exercitat din plin influența asupra modului de viață cavaleresc. Moravurile au devenit mai blînde, ascetismul și-a mai pierdut din caracterul lui riguros, prăpastia, tipică pentru Evul Mediu timpuriu, dintre lumea „păcatelor" și cer, dintre trup și spirit a început să dispară, credința a început să dobîndească o trăsătură mai individualistă, mai emoțională, realitatea n-a mai fost supusă unui regim de negare totală, fără discernămînt, ca în perioada anterioară. În reprezentările oamenilor din acel timp, între divinitate și lume se întind sute de fire nevăzute, fiecare fenomen își găsește motivarea lăuntrică, ocupîndu-și locul cuvenit pe întinsa scară a valorilor care duce de la inferior la superior. În felul acesta era depășit în parte străvechiul dualism, al cărui loc îl lua acum noua interpretare filosofico-religioasă a lumii numită în mod subtil gradualism[3]. De-acum încolo, realitatea avea să fie privită ca o gradație sui-generis a valorilor rînduite într-o ordine prevăzută cu diferite trepte. Firește că printr-o asemenea abordare, între lumea ideală și cea reală era construită oarecum o punte. Lumea reală nu mai primea nici pe departe acea apreciere umilitoare din perioada Evului Mediu timpuriu, cînd întreaga concepție despre lume, pătrunsă de un pesimism sumbru, era determinată de o netă ruptură între materia „rea" și spirit, între pămîntul împotmolit în păcat, pe de o parte, și cer, pe de altă parte.

Totodată, încep să se contureze profunde schimbări şi în serviciul divin care era elementul cel mai statornic, cel mai conservator al culturii medievale. Formele tradiţionale ale liturghiei se dezintegrează sub presiunea noilor tendinţe: devenind conştient de drepturile sale, individul se desprinde din obştea dreptcredincioşilor, impersonală, aducătoare de ofrande. Tot mai des ies la iveală noile forme de evlavie individuală, rugăciunile dobîndesc un caracter tot mai personal şi mai intim, fapt datorită căruia a apărut necesitatea unor capele mai mici menite să-l izoleze pe cel aflat în rugăciune de gloatele de credincioşi care umpleau navele catedralelor. Această creştere a rolului elementului individual poate fi remarcată şi în scrierile lui Abélard (1079 — 1142) care tinde către o preluare critică a adevărurilor dogmatice. După opinia sa, credinţa este întemeiată pe convingere la care se ajunge pe calea cugetării libere. Credinţa nesprijinită de raţiune, şi acceptată fără o verificare personală de sine stătătoare, i se pare nedemnă de o personalitate liberă.

În secolul al XII-lea se simt noi adieri nu numai în viaţa religioasă, ci şi în toate celelalte domenii ale culturii. În şcolile bisericeşti din Nordul Franţei şi în universităţile engleze este acordat un loc însemnat studiilor umaniste, romanul cavaleresc şi lirica de dragoste care prelucrează diferite motive antice capătă o tot mai mare răspîndire, stilul romanic este înlocuit de cel gotic care, în prima etapă a afirmării sale, se distinge printr-o asemenea clasicitate încît cele mai reuşite exemplare ale sale ne amintesc fără să vrem de lucrările sculptorilor greci. Puternicul val de influenţe bizantine ce pătrund în Europa secolului al XII-lea duce la o mai mare acuitate a simţului formei, la o mai mare precizie a proporţiilor, la îmbogăţirea tipurilor iconografice. Meşterii apuseni din acest timp reţin din exemplarele de artă bizantină substanţa lor de esenţă antică, ceea ce-i ajută să creeze lucrări artistice mai realiste. Această direcţie antichizantă se manifestă deja destul de clar în

plastica romanică tîrzie (Freiburg, Wechselburg, Saint-Trophime din Arles, Saint-Gilles). Dar ea atinge punctul culminant în sculptura gotică timpurie din Nordul Franței la sfîrșitul secolului al XII-lea și în prima parte a celui următor (portalurile din Mantes, Braine, Laon, timpanul bisericii Saint-Étienne din Beauvais, renumita *Vizită a Mariei la Elisabeta* și, înrudite stilistic cu aceasta, statuile, împreună cu reliefurile catedralei din Reims, ca și portalurile de la transeptul catedralei din Chartres și, păstrat tot aici, un fragment din grilajul despărțitor). În plastica gotică timpurie își impune pentru prima oară preeminența elementul statuar; imaginea figurativă se desprinde de perete devenind ronde-bosse, iar faldurile ritmate ale îmbrăcămintei cad liniștite, punînd în valoare plasticitatea corpului și acordîndu-se cu ritmul mișcării acestuia.

Plină de claritate, de liniște și de un fel de iluminare interioară, arta gotică timpurie din Franța și-a creat propriul său tip pentru reprezentarea lui Cristos și a Mariei. Artiștii din Evul Mediu timpuriu îl înfățișau pe Cristos fie sub chipul unui împărat ceresc sever și inaccesibil, fie sub chipul unui făcător de minuni investit cu puteri magice, fie, în sfîrșit, sub acela al unui implacabil judecător al lumii, care proclamă în auzul omenirii înspăimîntate și în curent cu toate grozăviile prescrise de „Apocalips", sentința sa inexorabilă (Moissac, Autun etc. . .). Chipul lui Cristos se confunda de obicei cu acela al lui Dumnezeu-tatăl. Nu întîmplător creatorii artei romanice includeau cu atîta plăcere figura lui Cristos în compoziția „Majestas Domini". Nu este întîmplător nici faptul că în eposul vechi francez — în *chanson de geste* — Cristos și Dumnezeu-tatăl formează adesea una și aceeași persoană cînd sînt invocați în rugăciuni. Dimpotrivă, în arta gotică timpurie, natura umană a lui Cristos este insistent subliniată. El se manifestă ca intercesor între dumnezeu și oameni pe care-i ia sub a sa oblăduire. Teologii secolului

al XII-lea îl numesc pe Cristos „fratele nostru" și transferă asupra lui întreaga putere a sentimentelor lor omenești. La fel îl văd și artiștii. Ei tratează figura lui Cristos ca pe a unui om minunat, bun și blînd care inspiră nu groază, ci iubire. Cristos privește prietenește la oameni cărora este gata totdeauna să le vină în ajutor (statuile catedralelor din Reims și Chartres). Cu deosebită plăcere artiștii se apleacă asupra temei „patimilor", redînd scene din viața pămîntească a lui Cristos, în care acesta este înfățișat apropiat omului și suferind. La fel este umanizată și imaginea Mariei care dobîndește o blîndețe fermecătoare.

Literatura și arta din secolul al XII-lea și din prima jumătate a celui următor reprezintă punctul culminant în dezvoltarea culturii medievale. Ele n-au fost niciodată — nici mai devreme nici mai tîrziu — atît de apropiate de viață, niciodată n-au cultivat atît de insistent Antichitatea, niciodată n-au fost pătrunse de atîta optimism și nu le-a fost proprie atîta omenie autentică. Aceasta a fost o epocă în care sistemul comunal de viață a dat un puternic impuls întregii vieți spirituale, cînd vechile tradiții feudale s-au retras pe planul doi, cedînd la presiunea ideilor noi ce aveau un mare răsunet în mediul orășenesc și în cel cavaleresc, mai emancipat, de la curte.

Totuși, ar fi hazardat să se deducă de aici că secolul al XII-lea coincide, în istoria europeană, cu apariția mișcării renascentiste. Acest punct de vedere pe care se sprijină Mayer, Von den Steinen, Bertoni, Holmes și, parțial, Weise[4] denaturează perspectiva istorică, incluzînd în categoria de Renaștere fenomene ce nu ar putea fi caracterizate nici măcar ca protorenascentiste. Cînd limita de jos a Renașterii este coborîtă prea adînc în Evul Mediu, există riscul de a se șterge complet specificul acesteia, centrul de greutate al dezvoltării istorice fiind mutat pe epoca medievală. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu un exemplu tipic de „medievizare" a Renașterii care se dizolvă astfel în noțiunea de „Ev

Mediu". Şi nu întîmplător, Mayer propune secolul al XII-lea ca o contrapondere a epocii Renaşterii, considerînd că tocmai în acest timp s-a produs acea „revoluţie spirituală" ce avea să dea naştere prăpastiei dintre cele două jumătăţi ale Evului Mediu. Oricît ar fi însă de substanţiale schimbările produse în cultura secolului al XII-lea, sub aspectul importanţei istorice, ele nu pot fi puse pe acelaşi plan cu transformările culturale din secolele XV—XVI*. Schimbările respective n-au depăşit cadrul medieval, n-au adus cu ele izbînda noului, a spiritului laic; pe baza lor n-a apărut o puternică mişcare de orientare realistă, n-au putut constitui un cap de pod de unde să fie aruncate punţi spre o nouă concepţie umanistă despre lume, întrucît ele au rămas fenomene episodice care, din cauza reacţiei clericale ce le-a urmat îndată, au rămas închise în sine.

Spre deosebire de cultura Renaşterii, cea din secolul al XII-lea îşi păstrează în întregime conţinutul religios tradiţional. Toate căutările sînt înveşmîntate în formă simbolistică religioasă, ceea ce îi îngăduie prea puţin artei să se elibereze de premisele ei transcendentale şi, cu toată apropierea de natură a unora dintre cele mai antichizante imagini, acestea îşi păstrează o vădită notă de abstractism. Tradiţia continuă să ţină încătuşată individualitatea artistului. Din această cauză, arta n-a fost reprezentată de nici o personalitate care ar putea aminti cît de cît de Dante sau de Giotto. La aceasta să adăugăm scurtimea perioadei cînd are loc înflorirea culturii gotice timpurii.

Încă de la începutul secolului al XIII-lea, începe un fel de reacţie la tot ce adusese nou secolul precedent. Cultura comunelor cade sub puternica influenţă a celei aparţinînd castei cavalereşti, fapt ce atrage după sine consolidarea acelor curente pentru care erau caracteristice rafinamentul deosebit şi preţiozitatea. Paralel, dobîndeşte forţă curentul spiritualist care duce la tulburarea echili-

* Cf. F. Engels, *Dialectica naturii*. (Ediţia rusă). Gospolitizdat, 1950, p. 4.

brului din arta gotică de început. Se accentuează caracterul emoțional al imaginilor. Reînvie spiritul intoleranței bisericești, tendințele spre ascetism redobîndesc o largă răspîndire, mlădițele firave ale umanismului englez pier sub acțiunea idealurilor spiritualiste care duc și la schimbarea liricii erotice; o imensă popularitate dobîndesc scrierile lui Gioacchino da Fiore; în literatura anglo-normandă și franceză se constată avîntul poeziei bisericești care folosește pe scară largă motivele unor legende: așa de pildă, în legenda sfîntului Graal transpare atitudinea ostilă față de femeie. În literatura engleză un loc important este acordat redării insistente a patimilor spre a se aminti de caracterul trecător a tot ce există. În arhitectură sînt subliniate prin toate mijloacele componentele verticale, iar în pictură și sculptură orientările realiste se află în mod evident în regres, repliindu-se în fața excesivei stilizări a goticului tîrziu. Cultura acestei perioade, ale cărei începuturi se situează la jumătatea secolului al XIII-lea, a întrerupt treptat linia de dezvoltare a artei medievale ce se conturase clar ca urmare a avîntului luat de viața comunală în secolul al XII-lea. Datorită activizării tradițiilor feudale ai căror purtători erau cercurile cavalerești și cele ale patriciatului, această linie a rămas în cele din urmă izolată. Scolastica și goticul matur au anulat la ea tot ce era „grecesc" și ce ar fi putut avea profunde urmări dacă spiritualismul gotic n-ar fi absorbit cîte puțin din raționalismul și din clasicismul medieval.

Care să fie deci relația dintre cultura din ducento și cea a goticului timpuriu? Iată întrebarea care stă în fața cercetătorului culturii italiene din secolul al XIII-lea. Că această cultură nu poate fi cu totul izolată de cea gotică timpurie a Europei în general, ne apare absolut neîndoielnic. Dar și mai indiscutabil este faptul că această cultură depășește cadrul tradițional, dobîndind deja o nouă calitate. Nici Anglia, nici Germania, nici Franța n-au dat naștere în perioada discu-
 tată unui Dante, unui Giotto, unui Niccolo Pi-

sano. În operele acestor artiști, esențial este faptul că ei au pus bazele unei arte noi ce avea să cunoască o deplină înflorire abia în epoca Renașterii.

Între cultura gotică timpurie din Franța și cultura din ducento există o sumedenie de fire nevăzute. Între propovăduirea sărăciei de către cistercieni, pe de o parte, și de către franciscani pe de alta, ca și între vederile lui Bernard de Clairvaux și Francisc din Assisi există multe lucruri comune. Mama sfîntului Francisc era de origine provensală, iar tatăl său întreținea relații comerciale active cu Franța. Tînărul cunoștea foarte bine lirica provensală și eposul cavaleresc. Din aceste surse a împrumutat el imaginile delicate și emoționante, de coloratură sentimentală, atît de îndrăgite de el, și tot de aici a împrumutat cultul iubirii și epitetele frecvente în viața cavalerească de zi cu zi.

Considerabilă a fost influența literaturii franceze și asupra scriitorilor laici. În Italia, s-a bucurat de o imensă popularitate „Romanul rozei" de Guillaume de Lorris și de Jean de Meung, operă ce a făcut obiectul multor imitații. Poeții care au aderat la *dolce stil nuovo* erau tributari scriitorilor provensali care îi familiarizaseră cu lumea alegoriilor abstracte și cu eticheta de curte prevăzută pentru „slujirea frumoasei doamne". Influența liricii franceze de dragoste s-a exercitat din plin și asupra lui Jacopone da Todi. Dar la el, ca și la poeții dulcelui stil nou, se afirmă o atitudine mult mai individualistă față de materialul lexical și o emoționalitate mai autentică, pornită din adîncul inimii și dictată de trăirile proprii. Legăturile lui Dante cu literatura franceză sînt, de asemenea, incontestabile, dar ele nu determină cîtuși de puțin reprezentările sale artistice întrucît acestea sînt înveșmîntate în formele unei materialități palpabile, neîntîlnite în întregul Ev Mediu. La fel de neîndoielnică este și existența unor puncte de contact nemijlocit între arta franceză și cea italiană la nivelul secolului al XIII-lea. Desigur,

şi Niccolo şi Giovanni Pisano cunoşteau foarte bine plastica gotică care le-a dat o serie de puternice impulsuri creatoare; şi, fireşte, un imens rol a avut, în istoria arhitecturii din ducento, arta construcţiilor gotice. Mult mai anevoie este, însă, să se poată urmări fire care să ducă de la arta gotică la Arnolfo di Cambio, la Cavallini şi la Giotto. Lucrările acestora ies cu totul din cadrul stilului gotic. Ei au foarte puţine lucruri comune cu operele goticului francez contemporan, iar asemănarea cu plastica monumentală franceză din ultima parte a secolului al XII-lea şi din prima parte a secolului următor este nu numai extrem de vagă, dar şi greu de explicat dacă ţinem seama că între operele respective se interpune un interval de timp de aproape o sută de ani.

Iată de ce nu considerăm înflorirea artei italiene din ultima parte a secolului al XIII-lea şi din prima parte a celui următor ca pe o simplă continuare a avîntului luat de cultura artistică a întregii Europe apusene în secolul al XII-lea. În timpul cînd activau cei doi Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini şi Giotto, goticul timpuriu era de mult o etapă consumată, iar cît priveşte goticul matur, acesta viza deja cu totul alte perspective. Fapt este că din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, ritmurile de dezvoltare proprii Italiei şi restului Europei încetează să mai coincidă. În Europa se instaurează dominaţia stilului gotic matur, în timp ce în Italia ia fiinţă puternica mişcare a Protorenaşterii. Şi deşi aceasta din urmă este întreruptă de „reacţia gotică“ a secolului al XIV-lea, tendinţele umaniste nu sînt împiedicate să-şi continue evoluţia. Umanismul din trecento este succesorul firesc al Protorenaşterii din ducento. Între acestea nu există acea prăpastie care desparte, în Europa de nord, goticul timpuriu, cu caracterul lui oarecum clasicist, de Renaştere. Între cultura protorenascentistă şi cea umanistă există o sumedenie de fire nevăzute; curentul protorenascentist nu este atenuat nici chiar în epoca creşterii influenţelor gotice în arta italiană. Tocmai aceasta ne

și dă dreptul să numim cultura italiană a secolului al XIII-lea Protorenaștere. Fără să fie o cultură renascentistă propriu-zisă, ea pregătește terenul pentru aceasta, devansînd astfel cu mult fenomenul respectiv în Europa gotică. Pentru Dante, Giotto și Giovanni Pisano nu pot fi găsiți termeni de comparație cît de cît apropiați în cultura goticului matur. Creația lor conține elemente ale unei noi calități.

I. BAZELE SOCIAL-ECONOMICE ALE DUCENTO-ULUI ȘI TRECENTO-ULUI TIMPURIU

Datorită situării sale geografice favorabile, Italia s-a afirmat încă din secolul al XI-lea ca un mediator activ în comerțul dintre Răsărit și Apus[5]. Curățirea Mării Mediterane de pirați și cruciadele din secolul al XII-lea au favorizat într-o măsură și mai mare rapida îmbogățire a orașelor italiene de pe litoral (Amalfi, Pisa, Genova, Veneția). Curînd, acest proces a cuprins orașele Lombardiei (Pavia, Milano, Piacenza) și pe cele ale Toscanei (Lucca, iar ceva mai tîrziu, Florența). Folosind cu abilitate lupta dintre papalitate și puterea imperială, orașele și-au cucerit libertatea. Ele s-au eliberat de sub jugul episcopilor germani și al guvernatorilor imperiali, dobîndind o deplină autonomie. Tocmai aceste orașe libere (comune) au devenit centrele noii culturi orășenești. Concentrările de capital formate din comerțul cu teritoriile de peste mări, împreună cu circulația monetară și activitatea de credit au stimulat creșterea producției manufacturiere de breaslă și a agriculturii. Ajunși în orașe, țăranii fugiți de pe moșii deveneau aici liberi, găsindu-și apoi de lucru în întreprinderile meșteșugărești. În funcție de creșterea rapidă a populației urbane, se accentua din an în an importanța orașelor libere care se transformau treptat în principala forță politică și economică a Italiei, capabile să se opună uneltirilor la care se dedau împărații și papii. Aceste orașe-state, ce-și extindeau puterea și asupra teritoriului dimprejur, au supraviețuit

atît dispariţiei ideii imperiale, medievale, cît şi falimentului aspiraţiei bisericii catolice la dominaţie mondială. Şi tocmai între zidurile oraşelor a luat fiinţă acea puternică mişcare de idei protorenascentistă care şi-a găsit deplina afirmare în cultura Renaşterii.

Dezvoltarea oraşelor italiene prezintă un tablou foarte împestriţat. De obicei ea a decurs într-o relaţie strînsă cu creşterea breslelor şi cu consolidarea poziţiilor cercurilor largi meşteşugăreşti, antrenate în guvernarea comunei. Aceste cercuri democratice, afirmîndu-se ca principali promotori în lupta cu nobilimea feudală (granzii sau magnaţii), au format acea grupare populară (acel pópolo) care a luat puterea în mîinile sale într-o serie de importante oraşe ale Italiei în decursul secolului al XIII-lea. Procesul, tipic pentru ducento, poate fi studiat cel mai bine pe baza exemplului celui mai proeminent, acela al Florenţei, a cărei istorie concentrează ca într-un focar toate trăsăturile caracteristice ale perioadei studiate.

Prima menţiune despre breslele florentine datează din 1193 cînd ele nu jucau încă un rol politic cît de cît important[6]. Către anul 1267, şapte mari bresle constituiau deja o forţă impunătoare. Ele uneau la un loc poporul avut (*pòpolo grasso*) — adică pe negustorii ce se ocupau cu producţia şi vînzarea ţesăturilor de mătase şi de lînă, pe bancheri, pe jurişti, notari, medici, farmacişti şi blănari. Acestor bresle mari (arti maggiori), în 1285 li s-au alăturat cinci bresle mijlocii (*arti mezzani*) în compoziţia cărora intrau pînzarii, fierarii şi metalurgiştii, olarii, tăbăcarii şi curelarii, micii negustori, măcelarii şi cizmarii. La 1292 s-au alcătuit, în sfîrşit, şi nouă bresle mici (*arti minori*) care-i cuprindeau pe birtaşi, undelemnari, brînzari, sărari, armurieri, lăcătuşi, cărăuşi, tîmplari, brutari ş. a. m. d. Astfel, s-a format în mod treptat acel sistem din care s-au detaşat, către sfîrşitul secolului al XIII-lea, aproape toate organele administraţiei şi care s-a transformat într-o forţă social-politică hotărîtoare. Cei care aparţineau breslelor aveau dreptul să ocupe funcţii adminis-

trative; cei care nu făceau parte din ele erau lipsiți de drepturi politice. În afara breslelor se afla „poporul slab", adică sărac (*pòpolo minuto*) — format din meseriașii cei mai scăpătați și din lucrătorii dependenți economic. În afara breslelor a rămas și aristocrația prigonită.

Ar fi o greșeală să se creadă că între cele douăzeci și una de bresle ar fi existat o deplină egalitate în drepturi. De fapt, întreaga putere era concentrată în mîinile reprezentanților breslelor mari care dețineau toate pozițiile cheie. La drept vorbind, interesele lor economice determinau principala linie politică a Signoriei florentine. Tocmai acest *pòpolo grasso* dădea tonul în toate. Din rîndurile sale s-au afirmat acei străluciți oameni de acțiune care, în ciuda cadrului strîmt al breslelor, au știut să desfășoare o clocotitoare activitate economică ce, prin caracterul și amploarea ei, constituia un element absolut nou pe fundalul vieții economice medievale.

În comparație cu breslele din Germania, cele italiene și, în speță, cele florentine acordau membrilor lor o libertate de acțiune incomparabil mai mare. Deși perioada de ucenicie se prelungea aici zece-doisprezece ani, învățăcelul putea uza de o independență relativă: el trăia adesea separat, putea să se căsătorească și nu era obligat să prezinte o „capodoperă" pentru dobîndirea titlului de maestru[7]. În procesul dezvoltării producției care se baza îndeosebi pe fabricarea postavurilor pe principii capitaliste, a început să apară foarte curînd o diferențiere între membrii breslei. Dependența economică a breslelor mici de cele mari se întărea de la un an la altul. Negustorul-antreprenor acapara în mîinile sale întreaga producție: el cumpăra materia primă, o distribuia dărăcitorilor, torcătorilor, țesătorilor, boiangiilor, îi aproviziona pe toți aceștia cu războaie de țesut și alte utilaje, după care desfăcea producția-marfă vîrînd partea leului din profit în propriul buzunar. În mod formal, el era un membru al breslei ca și meșteșugarii ce depindeau de el economicește, dar de fapt el era patronul celor din urmă, un patron priceput

să întoarcă totdeauna rigoarea statutelor breslelor împotriva acelora care sufereau în primul rînd şi mai mult ca oricînd de pe urma încălcării lor.

Deşi breslele au fost o frînă în calea dezvoltării relaţiilor capitaliste, ele n-au fost în stare să le întîrzie. De-a lungul secolului al XIII-lea, în marile oraşe italiene se constată o creştere uriaşă a capitalurilor. Aceste capitaluri se formează cu precădere de pe urma comerţului, iar mai tîrziu şi a industriei. Negustorii care călătoreau în Răsărit şi în Apus au facilitat în mare măsură lărgirea orizontului italienilor. Ei se întorceau în oraşele de baştină îmbogăţiţi cu experienţa unor îndepărtate călătorii în Imperiul bizantin şi în oraşele Europei medievale. Confruntîndu-se, de-a lungul nesfîrşitelor lor peregrinări, cu mii de primejdii şi obstacole, ei şi-au dezvoltat o voinţă de fier, o energie de nezdruncinat, pasiunea pentru aventuri pline de risc, curajul şi stăpînirea de sine. În acelaşi timp ei se pricepeau să cîntărească exact şansele de succes sau posibilităţile de eşec. Ştiau să se descurce admirabil într-o situaţie pe care o supuneau unei analize bazate pe argumente raţionale. Acest tip de negustor, ieşit din mediul rutinier, îngust, al societăţii medievale, a devenit prototipul omului nou căruia îi aparţinea viitorul şi care a început să joace, către sfîrşitul secolului al XIII-lea, în comunele italiene, un activ rol de conducere.

Printre operaţiile comerciale, un loc de frunte l-au ocupat foarte de timpuriu cele bancare, evoluate din cămătăria medievală[8]. Cum o demonstrează un fragment dintr-un registru bancar din 1211, ajuns pînă la noi, încă din această vreme, băncile executau la Florenţa operaţii tehnice extrem de complicate[9]. Numai rareori chestiunile bancare erau practicate de sine stătător. De obicei, ele erau legate de întreprinderile comerciale sau industriale pentru ca, în acest fel, să fie diminuat pericolul unui faliment care, în condiţiile instabilităţii noilor relaţii economice din secolele XIII-XIV, ameninţa orice întreprindere bancară, inclusiv pe cele mai puternice. La Florenţa, firmele bancare de frunte nu aparţineau breslei *cambiato-*

res, adică zarafilor, ci breslei *calimala* care-i unea pe marii negustori și fabricanți de postavuri. În urma unor abile operații de credit, băncile au izbutit, într-un timp scurt, să transfere în buzunarele comercianților averile, acumulate de veacuri, ale feudalilor. Băncile au ajutat burghezia să acapareze pămînturi, bunuri imobiliare și alte valori materiale, au ajutat-o să ruineze familiile magnaților. Ele acordau împrumuturi în bani regelui englez, împăratului german, regelui francez, papilor. Agenții băncilor cutreierau toate țările căutînd condiții pentru o cît mai profitabilă plasare a banilor și raportînd fără zăbavă patronilor tot ce au văzut și au auzit. Și, totuși, aceste practici nu garantau băncile împotriva crahurilor sistematice care zdruncinau întreaga economie a orașului. În secolul al XIII-lea, consecințe deosebit de grele au avut falimentele date de Buonsignori din Siena și de firmele Scali, Amieri și *figliuoli Petri* din Florența. În secolul al XIV-lea, un larg ecou în cercurile economice a avut crahul suferit de familiile de bancheri Bardi și Peruzzi, ruinați în anul 1342 din cauza întreruperii plăților de către coroana engleză[10]. Singură casa Bardi a pierdut, după spusele lui Villani, aproape 13.500.000 lire aur. Aceste crahuri bancare și altele asemănătoare n-au împiedicat însă operațiile de credit să ia an de an proporții tot mai mari, devenind baza înfloririi economice a Florenței care a ajuns treptat bancherul oficial al curții papale. Bătînd în 1252 o monedă de aur proprie (*fiorino d'oro*), Florența a creat implicit un solid fundament pentru operațiile sale financiare. Fiorinul ei a cunoscut o rapidă răspîndire în Apus și în Răsărit, devenind etalonul de bază al valorilor. Băncile florentine aveau faimă în toată lumea și capacitatea lor de creditare făcea obiectul invidiei generale. În 1310, familia Peruzzi avea în circuit aproape 1.230.000 lire aur, iar zece ani mai tîrziu, Casa Bardi era în măsură să împrumute regelui englez 9.250.000 lire aur[11]. O asemenea concentrare a capitalurilor permitea o largă finanțare a industriei care nu

întîmplător, la Florenţa, şi-a atins stadiul deplinei înfloriri sub forma manufacturii dispersate.

Producţia de postavuri a fost principala ramură a industriei florentine[12]. Potrivit datelor furnizate de Villani, care era foarte informat, atelierele de postavuri din Florenţa au livrat în anul 1300 aproape 100.000 valuri de stofă, iar în anul 1338 numai 70-80.000 valuri, dar de o valoare dublă, echivalentă exorbitantei sume de 16.000.000 ruble aur[13]. O treime din această sumă a mers la plata salariilor, în procesul de producţie fiind antrenaţi aproape 30.000 de oameni, adică aproximativ o treime din întreaga populaţie a Florenţei. Atelierele erau organizate pe baze capitaliste. Ele erau conduse de companiile comerciale care-i aprovizionau pe muncitori cu mijloace de producţie şi cu materii prime şi care desfăceau marfa produsă pe piaţă. Ca în orice producţie capitalistă, marile ateliere le înghiţeau pe cele mărunte, ceea ce nu a scăpat atenţiei aceluiaşi Villani[14] care a văzut în aceasta un fenomen progresist ce favoriza optimizarea calităţii postavurilor şi raţionalizarea procesului de producţie. Acest proces era împărţit într-o serie de etape bine diferenţiate, în funcţie de specificul muncii prestate de dărăcitori, torcători, ţesători, vopsitori, vălţuitori şi de muncitorii cu ziua. Dar întrucît anumite etape în prelucrarea lînii erau dispersate din punct de vedere teritorial, şi nu unite ca într-o fabrică de astăzi, procesul de producţie suferea de o vădită lipsă de coordonare. De pildă, lîna şi postavul făcut din ea erau transportate de cîteva ori de la oraş la sat şi de acolo înapoi la oraş, iar aici dintr-un loc în altul, în funcţie de adresa la care locuia un meşteşugar sau altul[15]. Şi totuşi, acest sistem de producţie era, pentru Europa secolelor XIII-XIV, cel mai puternic şi cel mai eficient. În cadrul lui s-au format treptat acele uzanţe capitaliste care au zdruncinat vechiul sistem economic şi care au contribuit la transformarea conştiinţei oamenilor în direcţia unei tot mai depline emancipări faţă de rutina şi închistarea medievală. Operaţiile bancare şi comerciale au jucat un rol revoluţionar,

subordonînd circuitului lor ce devenea din an în an tot mai rapid, acțiunile omenești care dobîndeau nu numai o anvergură mult mai largă decît în epoca anterioară, dar și un timbru mai individual ce depășea impersonalul caracter corporatist de breaslă.

Pătrunderea capitalului în agricultură, de-a lungul secolelor XIII-XIV, a schimbat, de asemenea, aspectul statului[16]. Marx a fost primul care a remarcat faptul de importanță capitală că „în Italia, unde producția capitalistă s-a dezvoltat cel mai devreme, tot cel mai devreme s-au destrămat și relațiile iobăgiste".* Încă din anii 80 ai secolului al XIII, la Florența și Bologna, țăranii au început să se elibereze din starea de dependență iobăgistă. Răscumpărat de către „*pòpolo grasso*" de la cler și de la aristocrația feudală ruinată economic, pămîntul a devenit obiectul unei gospodăriri mai raționale.

Țăranii iobagi ori s-au strămutat la oraș unde și-au dobîndit libertatea și unde i-a înghițit rapid industria în plină dezvoltare, ori au devenit proprietari liberi, obligați față de feudal să-i plătească mai cu seamă sume de bani. Totodată s-a desfășurat procesul transformării țăranilor legați de pămînt în arendași și mai ales în arendași-dijmași. Sub influența noilor relații bănești, vechiul sistem conservator al economiei naturale a dispărut în mod treptat, așa încît ferma de tip italian a devenit în curînd un model de urmat și pentru alte țări. Între oraș și districtul din jur (*contadó*) începe să se statornicească o legătură din ce în ce mai strînsă. Feudalii s-au strămutat în orașe unde au început să aibă interese pur urbane. Tînăra burghezie cumpărîndu-le moșiile, s-a familiarizat cu viața de la țară, iar micii proprietari, stabiliți la oraș, deveneau meșteșugari fără să renunțe de obicei la pămînt, și continuînd să-l cultive și să se folosească de roadele lui[17]. Această apropiere a orașului de sat imprima o pecete deosebită întregii

* K. Marx, *Capitalul*, (Ediția rusă), Gospolitizdat, 1953, T. I. p. 721.

vieţi. S-a statornicit un anumit echilibru între elementele culturii orăşeneşti şi cele săteşti. Omul a gustat din farmecul vieţii de oraş care-l ademenea prin noutate, prin bogăţie şi complexitate spirituală. Dar în acelaşi timp, el continua să aibă preocupările specifice mediului sătesc din jur, a cărui economie a exercitat o foarte puternică influenţă asupra oraşului.

Schimbările social-economice din secolul al XIII-lea au fost atît de profunde încît ele au condus, într-o serie de regiuni ale Italiei, la o schimbare radicală a structurii de clasă a societăţii. Aceasta a început să dobîndească un caracter tot mai diferenţiat şi relaţiile capitaliste ce luau naştere au dus la stratificarea populaţiei din oraşe şi din jurul lor în grupări cu caracter de clasă destul de net delimitate şi ale căror interese antagoniste au generat o ascuţită luptă politică. Comuna italiană din secolele XIII—XIV poate fi asemuită cu un cazan în clocot. Istoria ei este plină de interminabile lupte între nobilimea feudală şi *popolani*, între marii meşteşugari şi cei mărunţi, între meşterii breslelor şi lucrătorii fără drepturi[18]. Cel mai adesea, aceste ciocniri îmbrăcau forma luptei dintre ghibelini şi guelfi, mascînd esenţa lor de clasă în spatele unor interese fracţioniste.

În secolul al XIII-lea, feudalii constituiau o clasă urmărită de soartă, care pierdea o poziţie după alta. Nefiind în stare să se adapteze la noua situaţie economică, vechea aristocraţie s-a văzut ruinată. Ea a fost constrînsă de situaţie să-şi vîndă moşiile şi averile acumulate de veacuri. Mulţi granzi, fiind conştienţi de lipsa de perspectivă a luptei cu comuna, s-au strămutat în oraşe, s-au grupat acolo în „asociaţii ale turnurilor" (*consorterie delle torri*), s-au unit într-o „comunitate cavalerească" specială (*commune militum*), s-au înrudit cu negustorii bogaţi, s-au străduit să se strecoare în bresle, şi-au investit ultimele lor economii în întreprinderi bancare şi industriale. Dar, în ciuda tuturor străduinţelor, uneltirilor şi intrigilor, ei n-au reuşit să prindă rădăcini adînci în

oraş. Legislaţia politică era îndreptată cu precădere împotriva lor. Emiterea în 1293 a aşa-ziselor „Ordinamenti di giustizia“ (Reglementările justiţiei) condiţiona participarea la conducerea politică prin apartenenţa la bresle. Persoanele cu titluri nobiliare nu aveau dreptul să aleagă şi să fie alese. Mai mult, pentru cele mai mici delicte erau pasibile de grele pedepse, membrii familiilor celor condamnaţi purtînd o răspundere solidară cu aceştia. Modificările aduse în 1295 la „Reglementările“ justiţiei i-au repus, ce-i drept, pe granzi în drepturi, dar nu le-a restituit puterea din trecut. O parte din granzi, cei care au trecut la metode mai avansate de gospodărie, au început să se contopească cu marea burghezie îngroşînd rîndurile „poporului gras“, în timp ce partea acelora care au continuat să se încăpăţîneze şi să rămînă puternic ataşaţi tradiţiilor, fie că au pierit, fie că lîncezeau, sau adoptau fără încetare o atitudine de frondă, făcînd front comun cu micii meşteşugari. Aceste cercuri se manifestau ca purtătorii ideologiei celei mai conservatoare. Ele se cramponau de vechea înţelegere a religiei, de modul de viaţă tradiţional, de cutumele cavalereşti. Din sînul lor apăreau de obicei ereziile cele mai retrograde care mărturiseau tendinţa către o rigidă conservare a vechiului, dînd naştere la haos şi confuzie.

Cea mai largă grupare socială din comuna italiană o formau cercurile meşteşugarilor breslaşi cărora aveau să le aparţină majoritatea artiştilor Renaşterii. Aceste cercuri constituiau baza democratică a comunei. La Florenţa, creşterea influenţei lor a fost marcată de trei evenimente importante: reforma constitutivă din anul 1250 (aşa-zisul *primo pòpolo*), crearea prioratului în 1282, ales de către membrii breslelor mari, şi „Prevederile justiţiei“, în 1293, care acordau cetăţenie cu drepturi depline membrilor tuturor celor douăzeci şi una din bresle. De-a lungul secolului al XIII-lea, cercurile meşteşugăreşti se lăsau uşor antrenate în erezii. Din secolul al XIV-lea membrii lor se mani-

festă tot mai des ca „buni creştini", pioşi, păzitori ai moralităţii, păstrători ai tradiţiilor patriarhale ale breslelor. Tot ce este nou îi sperie; ei se mulţumesc cu ceea ce au primit ca moştenire de la părinţi. Ei manifestă cinste, dîrzenie, au convingeri, dar orizontul le este mărginit. Nu este greu să le impui respect mai ales dacă le creezi iluzia că sînt o forţă politică conducătoare. Deşi ţin mult la libertăţile comunale, ei se împacă lesne cu pierderea lor, cu condiţia ca tirania să le garanteze o existenţă liniştită şi să-i ferească de bogătani care le provoacă simultan şi ură şi invidie. În ei se îmbină foarte bine naivitatea cu pragmatismul, dragostea pentru spectacolele somptuoase cu puritanismul, bogăţia imaginaţiei poetice cu luciditatea de toate zilele, umorul rafinat cu grosolănia primitivă.

Pătura socială cea mai de jos în comună o formau micii meşteşugari şi muncitorii salariaţi. Aceştia din urmă aveau de suferit cel mai mult din cauza exploatării de către marile bresle de antreprenori. Formal, făceau şi ei parte din bresle, mai precis erau înregistraţi în ele, dar acest lucru era făcut numai cu scopul de a fi în mod definitiv legaţi de mîini şi de picioare. De fapt, erau lipsiţi de orice drepturi. Li se interzicea dreptul de asociere, de a organiza greve, de a participa la conducerea statului şi a breslelor. Pentru ei exista o singură cale spre eliberare — lupta revoluţionară. Astfel, în anii şaptezeci ai secolului al XIV-lea, ei au pornit pe această cale (răscoala muncitorilor lînari din Perugia, în mai 1371, mişcarea populară din Cortona, în iunie 1371, răscoala „oropsiţilor" din Siena, în iulie 1371, în sfîrşit, renumita răscoală a ciompilor la Florenţa, în anul 1378)[19]. Toate aceste mişcări revoluţionare au sfîrşit prin a fi înăbuşite. Dar faptul în sine că ele au avut loc în secolul al XIV-lea este cea mai bună mărturie a creşterii numerice a acelui grup social care s-a manifestat pentru prima oară pe arena istorică în oraşele Italiei, unde noile relaţii capitaliste s-au conturat cu cea mai mare

pregnanță. Întrucît exploatarea apăsa cu întreaga ei greutate asupra umerilor muncitorilor salariați, era și firesc ca ereziile „plebeiano-revoluționare“ să se bucure de un dosebit succes tocmai în mediul acestora. Frămîntările sociale mai îmbrăcau încă în secolele XIII-XIV forma unor căutări pur religioase. Iar aceste căutări își aveau totdeauna originea în nemulțumirile stîrnite de orînduirea socială sau în starea de lucruri din biserica catolică însetată de putere și cîștig. Masele largi, avînd toate motivele să fie nemulțumite de traiul lor, erau puternic contaminate de ideile eretice care stîrneau entuziasm prin noutate și curaj.

Rolul conducător în comunele orășenești din secolele XIII-XIV l-a jucat, fără îndoială, „poporul gras“, adică reprezentanții marilor bresle care-i uneau pe negustori, pe patroni și pe bancheri. Aceștia formau cele mai influente cercuri sociale.[20] Lor le aparținea de fapt întreaga putere, ele dădeau tonul, se simțeau stăpînii vieții, ocupînd locul nobilimii feudale pe care o înlăturau. Intrînd în diferite grupări, aceste cercuri țineau strîns puterea în mîini, ferind-o cu străşnicie de acțiunile muncitorilor salariați și ale granzilor. Dacă, adesea, cu aceștia din urmă acceptau diverse compromisuri, cu cei dintîi nu intrau în nici un fel de tranzacții. În schimb, se străduiau în permanență să întrețină relații bune cu meșteșugarii breslași, știind să le dea acestora cu abilitate iluzia democrației. Mari maeștri ai intrigii politice, acești potentați au eliberat politica de toate rămășițele eticii medievale și au ridicat-o la nivelul unei înalte „arte“, pregătind terenul pentru teoriile lui Machiavelli.

Negustorii și patronii bogați, asociați de obicei în companii, duceau un mod de trai pe picior mare, cu totul neobișnuit pentru orașul medieval, ce se deosebea net de modul de viață modest al meșteșugarilor. Averile imense concentrate în mîinile lor constituiau un fenomen absolut nou pe fundalul economiei medievale, dînd naștere credinței naive în omnipotența banilor. Deoarece nu

existau edificii publice, acești negustori îi primeau adesea în propriile lor *palazzo* pe regii sosiți la Florența și care se bucurau de multă ospitalitate. Stăpînii acestor *palazzo* locuiau la etajele superioare. La parter se aflau prăvăliile, depozitele și birourile. Aici se adunau din toate colțurile lumii nenumărați agenți, aducînd știri privind afacerile, aici era o forfotă permanentă, se puteau auzi diferite graiuri și idiomuri, zornăitul monedelor pe tejghele și nu încetau niciodată discuțiile și certurile. În schimb, în partea superioară a palatelor domneau calmul și liniștea. Autoritatea capului familiei era atît de mare încît lui i se subordonau toți, de la slugi pînă la copii și soție. El îi domina cu aceeași autoritate cu care îi conducea, în orele de muncă, pe nenumărații săi subalterni. Dar puterea lui se întindea și mai mult, cuprinzînd și organele conducerii de stat. Priponindu-și calul lîngă Palazzo della Signoria, el urca încet treptele scării plin de simțul propriei demnități. În sala de ședințe hotăra împreună cu alți reprezentanți ai „poporului gras", toate chestiunile de răspundere ale statului — problema păcii și a războiului, importantele probleme de politică, destinele oamenilor. Pe unii îi trimitea în exil, altora le acorda amnistie, la alții le aplica amenzi. El ducea tratative cu solii trimiși de regele Neapolului, de regele Franței, de papă, și toți aceștia înțelegeau foarte bine cu ce forță aveau de-a face în persoana Signoriei florentine care era alcătuită din acei „oameni noi" („*gente nuova*"), după expresia lui Dante, cărora le aparținea viitorul și care puteau spune cu îndrăzneală: „Statul sîntem noi".

Cum s-a arătat mai sus, negustorii și patronii intrați în componența marilor bresle erau elementele sociale cele mai influente ale comunei. Lungile lor călătorii le-au îmbogățit experiența. Tocmai în mediul lor au început să se formeze caractere tari și posesive, cu individualități pronunțate, călite în afaceri pline de risc, în călătorii care implicau mii de primejdii, în ascuțite lupte politice. Atașați puternic unor interese lumești și dornici

de îmbogățire, acești oameni își organizau viața exclusiv pe baza unor calcule pur pămîntești. Pentru a-și atinge scopurile propuse, ei nu se dădeau în lături de a folosi orice mijloace, recurgînd frecvent la asasinatul politic și la corupere. Cuprinși de setea de profit, îi exploatau crunt pe muncitori și nu le repugna nici negoțul cu sclavi. Se străduiau să forțeze norocul prin realizări datorate propriilor calități (*virtù*), studiau realitatea înconjurătoare pentru ca, pe baza analizei și a cumpănirii diferiților factori, s-o stăpînească pe deplin. Ei sînt cei care au început pentru prima oară să adopte o atitudine critică față de lume și să se elibereze de tirania tradițiilor. În secolul al XIII-lea, ei s-au hotărît să pună în mod deschis sub semnul întrebării dogmele de bază ale credinței (erezia epicureică). În secolul al XIV-lea, însă, s-au potolit, ascunzînd sub masca pioșeniei scepticismul care nu mergea mai departe de atacurile sarcastice împotriva clerului. În pofida slăbirii sau, mai bine-zis, în pofida laicizării religiozității lor, biserica a fost recunoscută de ei ca o instituție indispensabilă, față de care au manifestat toate semnele posibile de atenție și în care vedeau o garanție împotriva dezordinii sociale. Principalele lor interese erau concentrate în afacerile de negoț, în problemele de morală a vieții, în activitatea intelectuală și în artă. Monumentele antice, studiile umaniste, căutarea unor modalități noi în literatură și artă — toate acestea își aflau în mediul lor un foarte viu ecou. Ei întruchipau un talent strălucit și multilateralitate, în multe privințe anticipînd tipul albertian de *uomo universale*. Hotărîți și curajoși, acești *merchant adventurers* (negustori-aventurieri) erau deosebit de belicoși, însușire străină patriciatului de mai tîrziu. Prin toată înfățișarea lor exterioară, acești burghezi aspirau să le semene nobililor, participînd la turnire, cîntînd-o în versuri pe „frumoasa doamnă", participînd la vînătoarea cu șoimi. Dar la toate aceste „virtuți feudale" ei asociau și trăsături noi — pragmatism, instrucție, spirit între-

prinzător. Ei se grăbeau să trăiască. Anul li se părea scurt (cu începere din secolul al XIV-lea, în orașele italiene, orologiile din turnuri încep să bată orele); în acțiunile lor au apărut măsura și calculul, necunoscute lumii feudale. Tocmai acest tip social a determinat în multe privințe acele profunde schimbări din lumea ideilor care s-au impus în secolele XIII—XIV și care s-au dovedit a fi primele licăriri ale Renașterii.

II. CULTURA DIN DUCENTO ȘI DIN TRECENTO-UL TIMPURIU

Cultura din ducento și trecento s-a format în cadrul strict orășenesc, pe terenul orașelor libere. Începînd cu secolul al XIV-lea, ea a început să găsească adăpost și la curțile tiranilor (mai amănunțit despre tirani, a se vedea vol. II al prezentei lucrări). Proveniți, în majoritatea cazurilor, din mediul feudal, tiranii erau de obicei demagogi experimentați care acționau în interesul unor grupări burgheze. Prin aceasta, între tiranie și oligarhia comunei erau întinse cu ușurință punți. Astfel se explică, în parte, de ce unele cercuri comerciale se împăcau așa de ușor cu instaurarea puterii tiraniei. Dar în pofida apropierii dintre aceste două forme politice, nu trebuie nesocotit faptul că tirania a fost o etapă secundară, iar comuna o etapă primordială a dezvoltării. Acest lucru este cu atît mai demn de luat în considerație cu cît sistemul breslelor a făcut posibilă păstrarea unei legături organice vii între clasa conducătoare și masele meșteșugarilor. Acest sistem a asigurat completarea rîndurilor artiștilor proveniți din poporul de jos și care împărtășeau năzuințele și interesele acestuia. El a colorat întreaga ideologie în tonuri democratice și a împiedicat ruperea bruscă a artei de meșteșug care constituia el însuși, pe atunci, una din formele artei. Tocmai din aceste cauze, cultura Renașterii a avut atît de puternice rădăcini populare.

Cultura din ducento prezintă contradicţii la fel de viu exprimate ca şi viaţa socială a acestei epoci. Potrivit esenţei sale, ea a fost cultura unei perioade de tranziţie cînd se prăbuşeau vechile temeiuri seculare, în locul lor afirmîndu-se idei sociale şi artistice noi. Numai că acest nou, ori se acomoda cu vechiul, ori îmbrăca forme tradiţionale ce purtau pecetea medievală.

Relaţiile capitaliste au apărut în secolul al XIII-lea, dar au devenit dominante numai la Florenţa, în timp ce în majoritatea celorlalte oraşe, precumpănea sistemul feudal. Regiuni întregi (de pildă, Italia meridională) au rămas neatinse de puternicul avînt economic. De asemenea, statele aflate la mari distanţe de oraşe continuau şi ele modul de viaţă pur medieval. Nobilimea feudală a ştiut ca pînă şi la Florenţa să-şi apere multe din poziţiile sale, cît priveşte alte oraşe (de pildă, Neapole, Ferrara, Verona), ea a continuat adesea să joace rolul conducător, exercitînd o profundă influenţă asupra „poporului gras". Cu toate că în comune se întăreau poziţiile cercurilor democratice, concomitent se accentuau fără oprire tendinţele către formarea acelei oligarhii din rîndul căreia, cu timpul, aveau să se recruteze mulţi tirani. Biserica ţinea şi ea cu străşnicie la poziţia sa privilegiată, dar a trebuit, tot mai des, să facă unele concesii şi politica ei a devenit tot mai suplă. Religia a rămas ca şi în trecut o parte substanţială a concepţiei despre lume, dar treptat a pierdut caracterul normativ, fiind serios zdruncinată de ereziile burgheze şi revoluţionar plebee. Cu toate că filosofia s-a drapat cu toga scolasticii, sub presiunea exigenţelor impuse de experienţă şi logică, ea a fost constrînsă ca în multe privinţe să-şi reconsidere tezele. Ştiinţa despre stat a continuat să se dezvolte în patul lui Procust pe care-l reprezentau ideile bisericeşti şi imperiale, dar aceasta nu l-a putut împiedica pe Marsilio din Padova să avanseze teza despre autonomia statului. Deşi era stînjenită de tradiţie şi de vechea autoritate, istoriografia a început să fie pătrunsă de un spirit nou, interesîndu-se nu atît de începutul şi sfîrşitul universului, ca pînă

atunci, cît de evenimentele contemporane pe care a învăţat să le înfăţişeze cu o precizie incomparabil mai mare decît în epoca anterioară. Gîndurile despre cer n-au împiedicat apariţia primelor mlădiţe sfioase ale umanismului, iar credinţa în autoritatea bisericii n-a putut să bareze calea căutărilor unei noi morale. Cu toată dominaţia canoanelor convenţionale ale liricii provensale, în creaţia poetică, şi-a croit tot mai puternic drum o tendinţă nouă care a impus, alături de genialul Dante, o pleiadă de talentaţi poeţi care au întruchipat în imagini luminoase sentimentele şi emoţiile lor individuale. În sfîrşit, un puternic curent inspirat din viaţă a apărut şi în artă, el crescînd şi lărgindu-se în luptă cu bizantinismul ce se perima încet-încet şi cu influenţele gotice pătrunse din Franţa şi care ameninţau să dizolve elementele „realismului" protorenascentist în spiritualismul gotic şi în stilizare. Astfel, în ducento, vechiul şi noul se ciocneau la fiecare pas. Şi tocmai din această coliziune s-a născut acel grandios patos creator care a dobîndit forma clasică de expresie în „Divina comedia" şi în frescele Capelei dell'Arena.

Unul dintre fenomenele cele mai tipice pentru secolele XII—XIII l-au constituit ereziile[21]. Primul avînt luat de mişcarea eretică a avut loc încă din secolul al XI-lea (pataria), al doilea val cuprinde aproape o sută de ani — de la jumătatea secolului al XII-lea pînă la jumătatea celui următor. Din acest moment, valul ereziilor începe să scadă şi în veacul următor ele nu mai joacă un rol cît de cît important. Erezia nu era altceva decît o religie opusă bisericii dominante şi născută din protestul unor categorii mai largi. Ereziile au apărut în Persia, pe terenul mazdeismului cu dualismul lui net exprimat. De acolo, ele au pătruns în Imperiul bizantin şi de aici, în Bulgaria (bogomilii). În Italia, ideile eretice au fost colportate de neguţătorii care au călătorit în ţările răsăritene. Un teren deosebit de propice au găsit ereziile în oraşele italiene. În clasele avute, de cel mai mare succes se bucura latura dogmatică a ereziilor, iar în păturile de jos — motivele „comu-

niste". „Comunismul religios sub forma ideii «împărăției divine» care urma să vină și să aducă cu sine egalitatea, și-a făcut apariția încă în utopiile creștinismului timpuriu, dar nu a putut prinde rădăcini fiindcă a fost lipsit de un mediu social adecvat. În comune, acest teren a apărut, și evanghelia — a cărei citire nemediată de cler făcea parte din programul fiecărei erezii — oferea o mulțime de argumente pentru sprijinirea ideilor comuniste religioase"[22]. Procesul de îmbogățire a claselor stăpînitoare, însoțit de procesul proletarizării muncitorilor salariați, lipsiți de mijloacele de producție, a condus către o rapidă stratificare socială a comunei, ceea ce a dus la nemulțumiri sociale care au îmbrăcat forma ereziei. În evanghelie și în „viața apostolilor", masele largi căutau un punct de sprijin pentru lupta contra inegalității de clasă ce se accentua cu fiecare an în cadrul comunelor. La aceasta se adăuga și protestul împotriva laicizării bisericii cufundate în păcate. Nepotismul, simonia și concubinajul, răspîndite pe scară mare în rîndurile clerului, au stîrnit o vie condamnare din partea enoriașilor. În sfîrșit, căutarea libertății religioase, condiționată de faptul că individualismul economic producea în mod inevitabil individualism religios a fost una din cauzele importante care au dus la larga răspîndire a ereziilor. Între dogma religioasă și noul sistem economic apăreau de la un an la altul contradicții tot mai profunde. Fiecare, în funcție de înclinațiile sale individuale, își alegea propria cale. Un enoriaș din Parma s-a claustrat într-o biserică cisterciană pentru a scrie acolo profețiile sale. Altul, un prieten al minoriților, a întemeiat o religie numai „pentru sine" (sibi ipsi vivebat)[23]; un al treilea a aderat la frăția apostolică; un al patrulea la valdenzi, un altul la arnoldiști ș.a.m.d. Această recrudescență religioasă era o dovadă a profundelor prefaceri și frămîntări sociale. La ea au participat toate clasele societății: și cercurile nobilimii feudale, și „poporul gras", și meșteșugarii și păturile proletare. Și numai cu începere de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, după luarea definitivă a pu-

terii în mîinile sale, burghezia și grupurile meșteșugărești alăturate ei s-au depărtat de mișcarea eretică, acceptînd fără echivoc principalele dogme bisericești.

Catarii, valdenzii, arnoldiștii, vilhelmiștii, flagelanții — toți aceștia luptau pentru dreptul de alegere a confesiunii; pentru toți, ascetismul era baza concepției despre lume; toți se adresau evangheliei în căutarea adevărului etern; toți tunau și fulgerau împotriva bisericii a cărei „laicizare" le provoca un sentiment de profundă indignare. Pentru catari existau trei dușmani de moarte: lumea, trupul și diavolul. După părerea lor, diavolul ducea o luptă perpetuă cu dumnezeu. După chipul și asemănarea celui dintîi, a fost creat trupul, iar după chipul și asemănarea lui dumnezeu, a fost creat sufletul. De aici provenea veșnica lor vrajbă. Valdenzii propovăduiau acceptarea sărăciei și negau multe dintre formele liturgice. Cît privește secta flagelanților, apărută în jurul anului 1260, aceasta cultiva autoflagelarea cu scopul mortificării trupului și al pocăirii.

Nici una dintre aceste secte eretice nu mergea mai departe de opoziția pasivă față de biserica catolică. Prin aceasta, ele se deosebeau substanțial de „Frații apostolici" ai căror conducători, unindu-se cu țărani răsculați, formulau revendicări mult mai radicale. De astă dată, avem de-a face cu acel nou tip de erezie „care era expresia directă a nevoilor resimțite de țărani și elementele plebee și care, aproape totdeauna, se alia cu răscoala"*.

Mișcarea „fraților apostolici" își avea obîrșia în mediile țărănești. Odată cu dezvoltarea relațiilor marfă-bani, vechile forme ale exploatării feudale (claca, dijma în natură) au început să fie înlocuite de altele noi, în bani (așa-numita comutație). În legătură cu aceasta, seniorii-feudali au sporit presiunea asupra țăranilor spre a obține o mărire a re-

---

* Fr. Engels, *Krestianskaia voina. Ghermanii (Războiul țărănesc din Germania)*, (Ediția rusă) Gospolitizdat, 1953, p. 36.

devențelor în bani. Or, aceasta a dus, cum era și firesc, la creșterea nemulțumirilor maselor țărănești, rezultatul fiind izbucnirea spontană a răscoalelor țărănești. Prima răscoală a fost aceea a lui Fra Dolcino, în Italia, între anii 1304—1307. După ea, au urmat răscoala din Flandra, în anii 1323—1328, Jacqueria, în Franța, în anul 1358, și răscoala lui Wat Tyler din Anglia, la 1381. Răscoala lui Dolcino este interesantă nu numai prin faptul că, pentru secolul al XIV-lea, ea este cea mai timpurie, dar și prin faptul că mișcarea socială de masă se întrepătrundea deosebit de strîns cu mișcarea eretică.

Dolcino era discipolul și adeptul lui Segarelli care întemeiase secta „fraților apostolici" în jurul anului 1260. Originar dintr-un mic sat de lîngă Parma, Segarelli, asemenea majorității altor eretici, propovăduia sărăcia absolută și ascetismul. Idealul lui era comunitatea creștină primitivă. Dar foarte curînd, erezia „apostolică" a început să se transforme din antibisericească în antifeudală. Segarelli propovăduia proprietatea în comun asupra averilor, chemînd la „o viață liberă și curată" nesubordonată nimănui și fără muncă. Predicile lui au stîrnit o ură atît de înverșunată din partea patriciatului ecleziastic și orășenesc încît, la 18 iulie 1300, el a fost ars pe rug.

După moartea lui Segarelli, tactica „fraților apostolici" se schimbă radical. Stările de spirit penitento-ascetice, cererile de a se imita „viața apostolilor", propovăduirea comunismului de consum au cedat locul luptei active care s-a transformat treptat în răscoală deschisă. Această întorsătură trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu activitatea lui Dolcino care a tras concluzii cu bătaie lungă din învățătura lui Segarelli. Originar din cercurile clerului sătesc, Dolcino excela printr-o minte ascuțită, printr-un larg orizont, avînd un caracter hotărît și curajos. În jurul său au început să se grupeze în grabă toți nemulțumiții de la sat și de la oraș care sufereau în primul rînd de pe urma grelei exploatări. Potrivit relatării unui izvor contemporan lui Dolcino (Bernard Guido, „Tratat despre secta apostolilor"), Dolcino îi considera ca „dușmani ai

săi și slugi ale diavolului" nu numai pe „clericii mireni și pe mulți din popor" (adică reprezentanți ai „poporului gras" — n.a.), ci „și puterea celor avuți și a tiranilor și pe toți călugării, mai cu seamă pe frații predicatori și pe minoriți". Chiar și numai această enumerare a vrăjmașilor lui Dolcino este suficientă pentru a demonstra în ce direcție era îndreptată activitatea sa. Cum remarcă Marx, el „*predica simplitatea creștinismului primitiv, comunitatea asupra averii, instaurarea republicii creștine, răsturnarea apostolilor laici și a bogătașilor în numele săracilor și al oprimaților*..."* De aceea, ar fi absolut nejust ca în caracterizarea lui Dolcino să ne limităm doar la stările lui de spirit (giacomiste), deoarece el a mers mult mai departe decît Giacomo del Fiore. Pentru Dolcino, „starea de desăvîrșire" și „ultima împărăție" însemnau deja altceva decît „status monachorum" al abatelui din Calabria; însemna o „viață adevărată și desăvîrșită" în care viața monahală este abolită și sînt reîntronate moravurile primelor obști apostolice. Căci atunci nu va exista nici cler, nici călugări și, în general, nici o putere stăpînitoare, și nu va exista nici proprietate, fiindcă „e mai bună sărăcia decît bogăția, este mai bine să trăiești fără nici o proprietate decît să ai moșii".

Concepțiile lui Dolcino, enunțate de Bernard Guido, aveau o asemenea forță de atracție, încît atunci cînd a ridicat, în Lombardia, steagul răscoalei, spre el au început să se îndrepte din toate părțile țăranii oropsiți. În anul 1305, Dolcino s-a stabilit între Novara și Vercelli, iar la 10 martie 1306, s-a strămutat pe un munte aproape de granița cu Savoia. De aici, el a purtat o luptă disperată cu cruciații care-l înconjuraseră. Această luptă s-a sfîrșit, ca toate răscoalele țărănești din secolul al XIV-lea, printr-o înfrîngere. La 23 martie 1307, a început atacul general sfîrșit prin masacrarea în masă a tovarășilor de luptă, pe jumătate morți de foame, ai lui Dolcino. După torturi

* „Arhiva K. Marx și F. Engels", VI, (Ediția rusă) Gospolitizdat, 1939, p. 5.

groaznice, acesta, împreună cu prietena sa Margarita, au fost executați. Episcopul Raineri de Vercelli s-a grăbit să anunțe această „bucurie" papei Clement V care, la rîndul său, n-a întîrziat să-l pună la curent cu vestea pe regele Franței Filip IV. Astfel, biserica catolică, în strînsă legătură cu feudalii, a zdrobit acea erezie „țărănist-plebee" care dintre toate mișcările eretice din secolul al XIII-lea reprezenta, pentru existența ei, cea mai reală primejdie.

Toate curentele eretice se deosebeau printr-o extremă intoleranță și prin fanatism. Izbînda lor ar fi zdrobit inevitabil întregul sistem comunal cristalizat în secolul al XIII-lea și ar fi împiedicat biserica să-și mențină locul pe care și-l asigurase. De aceea, biserica adopta chiar și față de curentele eretice cele mai inofensive o poziție intransigentă[24]. Dar pentru lupta eficientă cu ereticii era nevoie ca într-o măsură oarecare să-ți însușești tactica acestora, trebuia făcută încercarea de a realiza „sărăcia evanghelică" pe care o propovăduiau ereticii; trebuia dusă, asemenea lor, o viață de vagabondaj, primind hrana din pomeni și propovăduind învățătura evanghelică. Toate acestea se practicau de către ordinele călugărilor cerșetori care, la început, aveau legătură cu mișcările largi populare.[25] Scaunul papal a știut să manipuleze în mod abil aceste ordine pentru consolidarea propriilor poziții. Tot ce a rămas ca moștenire de la Frederic II: scepticismul raționalist, indiferentismul religios, spiritul de toleranță și ironie, toate acestea, ca și libera cugetare adusă de erezii, au constrîns scaunul papal să grupeze în jurul său ordinele cerșetorilor și, prin urmare, să închidă în mod conștient ochii la greșelile acestora de interpretare [a învățăturii creștine, n. trad.] și asupra exceselor lor mistice. Necredincioșii sau zeflemiștii puteau fi convinși numai dacă li se dădea exemplu personal. Ordinele cerșetorilor aveau un rol atît de important în orașele-comună italiene încît Roma, căreia ele îi slujeau drept scut, le ierta cu ușurință multe din libertățile teologice pe care și le luau.[26] Astfel, a luat ființă, în

mod treptat, alianţa scaunului papal cu franciscanii, dominicanii, augustinii. Papii nu numai că foloseau ordinele călugărilor cerşetori ca o armă puternică în lupta cu ereziile (de un excepţional folos le-au fost dominicanii din rîndurile cărora s-au recrutat cei mai cruzi inchizitori şi mulţi învăţaţi teologi), dar ei au şi îndiguit în fel şi chip procesul de laicizare care decurgea în chip inevitabil din noile relaţii social-economice din ducento. Implicit, scaunul papal transforma aceste ordine în bastioane ale catolicismului militant.

Nu se poate nega că însuşi faptul apariţiei ordinelor călugărilor cerşetori era o mărturie despre căutările unei religiozităţi mai libere, mai individuale care să răspundă noilor relaţii social-economice. Aceste ordine ca şi curentele pur eretice s-au născut din aspiraţia încă vagă, către o înnoire spirituală, către reformă. Ele au constituit un fel de reacţie la procesul de transformare a oraşului medieval în acel tip de organism social de tranziţie la temelia căruia au fost puse relaţii noi, capitaliste. Este foarte edificator faptul că Sf. Francisc şi Valdez au fost fii de negustori bogaţi. Observînd că la fiecare pas, preceptele „sărăciei evanghelice" sînt date tot mai mult uitării, ei s-au afirmat ca apărători ai unor idei pentru care, în situaţia reală a oraşelor-comună, nu mai existau premise social-economice corespunzătoare. Ordinele întemeiate de ei au putut să se menţină numai transformîndu-se în mod radical în direcţia adaptării la noua situaţie. Or, asta însemna, de fapt, falimentul ideilor lor originare. Şi, poate, despre adevărul acestei situaţii cea mai bună mărturie o constituie soarta tragică a lui Francisc din Assisi, pe care Sabatier[27] şi Thode[28], fără a avea suficiente temeiuri, l-au considerat iniţiator al Renaşterii.

Francisc (1182-1226) a fost, cum am spus, fiul unui bogat negustor din Assisi care făcea comerţ cu postavuri. Tinereţea lui s-a desfăşurat în timpul cînd cercurile orăşeneşti se întăriseră într-atît încît cutezau să dea o interpretare liberă problemelor religioase şi să le supună pe unele din ele

unei critici libere. Datorită contactului, în cursul cruciadelor, cu ştiinţa antică şi arabă, cu fiecare an se lărgea orizontul oamenilor şi toate acestea creau, cum era şi firesc, premise pentru căutări mai îndrăzneţe, în domeniul interpretării religiei, decît în perioada anterioară. În tinereţe, Francisc din Assisi s-a înfruptat din toate plăcerile vieţii de belşug pe care i-a permis s-o ducă averea tatălui. El a fost răsfăţatul şi „regele" tineretului de aur din Assisi, participînd la chefuri şi procesiuni care demonstrau în faţa întregii populaţii fastul şi bogăţia negustorimii[29]. În urma unor experienţe existenţiale proprii, Francisc a ajuns la concluzia că modul de viaţă dus de cei din preajma sa nu corespunde preceptelor evanghelice. El a început să caute acel „drum al adevărului" care i-a fost, după afirmaţia sa, indicat de dumnezeu. Aceasta a fost reacţia unui om cu scrupule la apariţia primelor mlădiţe ale economiei bazate pe bani care se manifesta în forme necamuflate, cinice[30]. Spre deosebire de cei mai radicali dintre eretici, Francisc din Assisi a început să propovăduiască lepădarea de lăcomie. Renunţînd la bunurile materiale, el a pus legămînt să ducă o viaţă de sărăcie totală şi de pribegie. Îi îndemna insistent pe oameni la pocăinţă în care vedea o condiţie indispensabilă pentru izbăvirea sufletului. Francisc din Assisi a devenit astfel un rătăcitor „apostol al sărăciei".

În predicile ţinute de Francisc, mulţi cercetători sînt înclinaţi să vadă primele scînteieri ale Renaşterii pentru că ele erau încălzite de dragostea faţă de om şi de natură. Într-adevăr, în cuvintele lui Francisc din Assisi răsună adesea note panteiste. La el, datorită remarcabilului său dar de a retrăi sentimentele altora, personajele legendei evanghelice se trezesc parcă la o nouă viaţă, fiind pătrunse de o stare poetică. Cu aceste personaje evanghelice, Francisc se comportă atît de simplu şi de degajat de parcă ele i-ar fi vechi prieteni. Întregul lui mod de gîndire îşi are obîrşia în tradiţiile medievale şi, în acest plan, Sf. Francisc este foarte apropiat de Bernard de Clairvaux.

Sabatier şi Thode consideră că religiozitatea Sf. Francisc a fost prima manifestare a individualismului renascentist. Acest punct de vedere extrem de popular la timpul său a fost combătut de unii cercetători[31]. Virtual, franciscanismul conţinea germeni ai individualismului. Dar curentele eretice ofereau în această privinţă posibilităţi mai largi. Cum pe bună dreptate remarcă Tilemann, „Francisc a fost o individualitate, dar caracterul lui nu trădează o vădită tendinţă spre individualism“[32]. Toată viaţa sa, Francisc a propovăduit supunere faţă de biserică şi smerenie. Autoritatea preotului rămînea pentru el de nezdruncinat, oricît de păcătoasă ar fi fost faţa bisericească respectivă. El nu tindea să creeze ceva principial nou, ci îşi propunea doar să facă sufletele credincioşilor mai receptive la învăţătura evangheliei. Individualismul religios distruge în mod inevitabil formele tradiţionale, sfărîmă cătuşele gîndirii tradiţionale. Or, în activitatea lui Francisc din Assisi nu există aluzii la o asemenea revoltă individualistă. Concepţia lui despre lume accepta unele idei panteiste, dar nu respingea principalele teze ale bisericii catolice. Între învăţătura lui Francisc din Assisi şi reforma lui Giotto cu greu ar putea fi trasată o linie dreaptă ca de la cauză la efect[33]. Întreaga concepţie despre lume a lui Francisc este străbătută de ascetism. El uită de ascetism numai atunci cînd compune un imn pătruns de stări de spirit panteiste închinat soarelui, cînd ocroteşte cu duioşie „făpturile domnului“ şi năzuieşte să îmbrăţişeze cu dragoste întreg universul. În general, în activitatea lui Francisc domină cu consecvenţă atitudinea ascetică faţă de lume şi faţă de om. Respingea ştiinţa şi arta, ultima fiind tolerată de el numai ca mijloc de proslăvire a lui dumnezeu; în acelaşi timp, el subliniază primejdia pe care o implică arta devenită scop în sine. Pentru Francisc, arta era aproape sinonimă cu bogăţia şi fastul. El nu recunoştea nici un fel de podoabe pentru lăcaşurile sfinte. Ascetismul lui impunea forme extrem de simple de expresie. Iată de ce mi se

pare excesiv să se facă o legătură nemijlocită între înflorirea artei din ducento și franciscanism. Franciscanismul le oferea artiștilor îndeosebi subiecte noi care nu fuseseră reprezentate de tradiția iconografică. Prin aceasta, artiștii erau puși în fața necesității de a-și alege motivele din viața înconjurătoare, mai bine zis din miturile la care le-a dat naștere această viață[34]. Desigur, într-o oarecare măsură, aceasta favoriza laicizarea artei. După moartea întemeietorului ordinului, arta s-a adaptat la noua situație, la noile exigențe ale economiei bănești aflată într-o furtunoasă dezvoltare, ceea ce echivala cu renunțarea la ideile ascetice ale lui Francisc din Assisi care nu admitea nici un fel de concesii în interpretarea preceptelor „sărăciei evanghelice".

Cu timpul, idealul ascetic al ordinului franciscan s-a dovedit inconsistent și, oricît s-au străduit grupările cele mai radicale ale ordinului (așa-zișii spirituali) să apere și să păstreze învățătura lui Francisc în toată puritatea ei, încercarea nu le-a reușit. Au învins pînă la urmă nu spiritualii, ci conventualii, adică partida moderată a franciscanilor, care a acceptat în mod conștient o serie de compromisuri. Acești conventuali au construit mînăstiri vaste, s-au întors la proprietatea mînăstirească, au început să se ocupe cu știința, să citească și cărți laice, să împodobească bogat lăcașurile de cult cu sculpturi și picturi. Tocmai pe această cale au întărit ei situația ordinului franciscan, întinzînd o punte către cultura orășenească ce se baza pe noile relații capitaliste. În decursul celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea și al primei jumătăți a secolului al XIV-lea, acest proces de laicizare a ordinului franciscan a căpătat o încununare logică. Încă primul discipol al lui Francisc din Assisi, Bernard de Clairvaux, cuteza să intre la ora prînzului la superiorul ordinului și să se așeze la masă fără a fi invitat, spunînd cu blîndețe: „Vreau să mănînc și eu cu tine bunătățile pe care Mîntuitorul le trimite săracilor săi"[35]. Despre caracterul ospețelor din trapezele

franciscane ne dă o imagine clară cronica lui Fra Salimbene, scrisă între 1283 și 1289. Mîncarea de post oferită de Sf. Ludovic călugărilor în ajunul unei sărbători bisericești constă din diverse vinuri, vișine, fasole fiartă în lapte proaspăt, pește, raci, plăcinte cu țipari, orez fiert în lapte de migdale, presărat cu scorțișoară, țipari dreși cu un „sos delicios", tórturi și fructe[36]. Într-adevăr între această „agapă" și modestele prînzuri ale Sf. Francisc care se mulțumea doar cu pîine uscată și cu apă de izvor se cască o adevărată prăpastie. Și o prăpastie asemănătoare deosebește o predică de a sa de aceea a unui arhiepiscop din Pisa care considera posibil să se adreseze, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, enoriașilor săi, cu următoarele cuvinte care, se vede, nu tulburau pe nimeni: „Ce plăcere trebuie să le facă negustorilor faptul că tovarășul lor, blajinul Francisc a fost negustor. Cît de mult trebuie să spere ei să obțină izbăvirea avînd un asemenea intercesor în fața lui dumnezeu"[37].

Destinul ordinului franciscan n-a fost întîmplător. O vie mărturie a acestui fapt o constituie istoria unui alt ordin călugăresc — cel al „umililor"[38]. Această congregație, care a atins apogeul dezvoltării sale în primul pătrar al secolului al XIII-lea, a dus o vie activitate economică sub steagul luptei cu lăcomia și cupiditatea cercurilor comerciale. Umilii proveneau din rîndurile micilor meșteșugari dezavantajați de afirmarea noilor relații capitaliste. Întemeind congregații, acești meseriași au creat întreprinderi cooperatiste, au cumpărat pămînturi, edificii, lunci, livezi, mori și-și vindeau produsele pe piață. Ei excelau mai cu seamă în producția de postav de calitate superioară, renumit în toată lumea („panni qui dicuntur Humiliati"). Ei foloseau, ca și marii negustori, munca salariată, dar o mare parte a cîștigului era rezervată unor scopuri de binefacere și de întrajutorare[39]. Acestea au fost niște uniuni cooperatiste originale, apărute dintr-un spirit de apărare împotriva noului mod de economie bazat pe principii capitaliste. Congregațiile umililor, existente pînă către a doua jumătate a secolului al XIV-lea,

sînt deosebit de interesante prin faptul că ele demonstrează o dată în plus cît de rapid a decurs procesul de laicizare a ordinelor călugărești și cît de spontană a fost noua tendință de lichidare a disproporției dintre *vita contemplativa* și *vita activa* (viața contemplativă și cea activă).

Mișcările religioase constituie o parte inalienabilă a culturii din ducento. Și nici nu putea fi altfel dat fiind că „evul mediu — cum arată Engels — a anexat teologiei, transformîndu-le în subdiviziuni ale acesteia, toate celelalte forme ale ideologiei, și anume: filosofia, politica, jurisprudența. Drept urmare, toate mișcările sociale și politice au fost constrînse să îmbrace forme teologice. Sentimentele maselor populare au fost alimentate exclusiv cu hrană religioasă. De aceea, pentru a stîrni o mișcare impetuoasă era nevoie ca propriile interese ale acestor mase să le fie prezentate în haină religioasă".* Acest lucru ne și explică de ce viața religioasă a secolului al XIII-lea reflecta nevoia poporului italian de reforme, de renaștere la o „nouă viață", de înnoire a sistemului bisericesc tradițional. Dar paralel cu această viață au avut loc și fenomene în care elementul laic a căpătat o hotărîtoare preponderență asupra celui ecleziastic. Tocmai din asemenea fenomene s-a cristalizat treptat mișcarea umanistă care în secolul al XIII-lea abia se schița în creația lui Dante, pentru ca în secolul următor să se afirme cu deplină claritate în creația lui Petrarca și în cea a lui Boccaccio.

Unul dintre fenomenele cele mai remarcabile ale culturii din ducento l-a constituit formarea limbii italiene ale cărei izvoare se pierd în secolul al X-lea. Printre nenumăratele dialecte populare, graiul toscan a ocupat treptat locul principal. Marele merit al lui Dante constă în aceea că el este unul dintre primii scriitori care a apelat la acest grai popular dînd un puternic impuls dezvoltării sale. După „Viața nouă", „Ospățul" și

---

* K. Marx și F. Engels, *Opere alese* (Ediția rusă), Gospolitizdat, 1955, vol. II, p. 379.

„Divina comedia", graiul toscan a devenit rapid limba națională a Italiei, intrînd în concurență cu latina, limba tradițională a instituțiilor de stat, a bisericii, școlilor și cărților, limbă ce constituia un fel de monopol al claselor dominante. Puternica mișcare democrată ce luase ființă în orașele-comună trebuia în mod ineluctabil să opună limbii latine pe cea italiană, ca limbă a maselor largi, în care vorbeau milioane de oameni. Ei îi aparținea viitorul și acest lucru l-a înțeles foarte bine Dante cînd a scris în „Ospățul" următoarele cuvinte profetice: „Aceasta (limba italiană — V.L.) este o pîine de orz cu care își vor potoli foamea mii de oameni. Aceasta va fi o lumină nouă, un nou soare care va răsări acolo unde cel vechi va apune, și le va lumina celor care se află în beznă fiindcă vechiul soare nu mai strălucește"[40]. Pentru Dante „vechiul soare" era limba latină de al cărei declin nu se îndoia nicidecum. De aceea, cînd Ricordano Malispini a început să-și scrie, pe la 1270, cronica sa în limba italiană, faptul n-a mai uimit pe nimeni. Cu fiecare an limba italiană și scrierea în această limbă dobîndeau o răspîndire tot mai mare și Dante a demonstrat o dată în plus neobișnuita sa clarviziune cînd a tras din acest fapt toate concluziile necesare. Astfel, el a devenit creatorul limbii literare italiene.

Democratizarea gîndirii a fost favorizată nu numai de limba italiană nou creată, ci și de creșterea rapidă a universităților, majoritatea cărora a apărut și s-a dezvoltat în decursul secolelor XIII — XIV[41]. Deși știința a rămas încă legată de teologie, deși ea era pătrunsă de spirit scolastic, în ea s-au strecurat totuși tot mai des acele idei vii și proaspete cărora le aparținea viitorul. Știința, în special medicina, era nevoită să ia în considerație rezultatele experienței; orizonturile ei s-au lărgit în urma contactului cu literaturile antică și arabă; elementele gîndirii laice s-au întărit necontenit pe seama slăbirii tezelor dogmatice tradiționale. Filosofia îndrăzneață a lui Averroes agita spiritele; Siger de Brabant (executat ca eretic la

Orvieto, la instigația papei) afirma că lumea este veșnică, milita pentru teza „dualității adevărului", teză ce admitea interpretarea filosofică liberă, independentă de dogmele bisericești și nega nemurirea sufletului. Albert Magnus a îmbogățit studierea naturii cu o multitudine de observații noi, încercînd să pună ordine în ele cu ajutorul metodei analitice. Roger Bacon a început să se intereseze de cunoașterea experimentală și de matematică, ca bază a tuturor științelor, denunțînd cu mult curaj ignoranța. Duns Scot s-a pronunțat și mai hotărît în apărarea „experimentului autentic", recunoscînd autonomia și importanța indubitabilă a existenței individuale și luptînd împotriva subordonării științei de către teologie. Leonardo Fibonacci din Pisa, însușindu-și sistemul cifrelor arabe, a alcătuit probleme de algebră și a pus baze solide pentru întregul sistem de calcule care avea o importanță capitală în orice operație de producție și de comerț. Originar din Polonia și stabilit în Italia, Vitelo scria, la sfîrșitul anilor șaizeci ai secolului al XIII-lea, interesantul tratat „Despre perspectivă", în care demonstra vaste cunoștințe în domeniul opticii și geometriei.[41a]

În cadrul sistemului scolastic, acestor noi tendințe nu le-a fost ușor să ajungă la o deplină dezvoltare, întrucît biserica a făcut tot ce-i sta în putință pentru a le neutraliza. În acest scop, ea a mobilizat mijloace puternice, pentru acel timp, de influențare ideologică — cum au fost operele lui Toma d'Aquino și ale lui Bonaventura. Dar toate rafinamentele scolastice ale doctorilor „universali", „angelici" și „serafici" n-au fost în stare să oprească mișcarea cugetării vii. Și însuși faptul că aceste noi tendințe ies la iveală în secolul al XIII-lea demonstrează cu claritate cît de mare era în acest timp efervescența creatoare ce ducea adesea la conflicte fățișe cu biserica. Poate că nicăieri un asemenea conflict între formele noi de gîndire laică și reprezentările bisericești tradiționale nu s-a manifestat cu o asemenea forță ca în activitatea lui Marsilio da Padova (cca. 1280 — 1343)[42].

Marsilio a fost unul dintre cei mai străluciţi publicişti ai timpului său. Studiind filosofia, medicina şi dreptul la Padova, Orléans şi Paris, el şi-a însuşit temeinic operele scriitorilor arabi şi antici, şi, în primul rînd, pe ale lui Averroes şi Aristotel. La Paris, unde Marsilio a fost ales, în anul 1312, rector al universităţii Sorbona, el a aderat la cercul participanţilor la opoziţia faţă de biserică, din care făcea parte şi Occam. Pasionat de problemele de teologie, Marsilio s-a interesat de lupta papei Ioan XXII împotriva împăratului Ludovic IV de Bavaria. Ca răspuns la excomunicarea împăratului de către papă, Marsilio a scris în anul 1324 un tratat politico-ecleziastic intitulat „Apărătorul păcii" („*Defensor pacis*"), remarcabil prin îndrăzneala şi originalitatea demonstrată în abordarea problemei despre suveranitate a poporului şi despre împărţirea sferelor de exercitare a puterii între biserică şi stat. Bazîndu-se pe practica politică a oraşelor-comună din Italia, Marsilio declara ca unică sursă a puterii şi legislaţiei poporul. Conform gîndirii lui Marsilio, cetăţenii în totalitatea lor sînt cei care cunosc cel mai bine ce este avantajos pentru stat, interesul acestuia însumînd interesele diferitelor persoane. Dar poporul nu este în măsură să exercite funcţii legislative şi guvernamentale. De aceea, el încredinţează exercitarea acestora unor persoane competente (*valentior pars*). Dintre toate formele de guvernare Marsilio considera drept cea mai acceptabilă monarhia electivă. După opinia sa, cîrmuitorul care-şi încalcă mandatul poate fi schimbat de popor. Puterea juridică aparţine numai suveranului. Cristos n-a transmis o asemenea putere apostolilor şi, prin urmare, nici papei. Faţă de eretici, afirma Marsilio, preotul poate acţiona numai prin povăţuire. Biserica este lipsită de putere legislativă. Ameninţările papei împotriva celor ce-i încalcă poruncile sînt o blasfemie care provoacă schismă şi merită a fi pedepsită. Întrucît conştiinţa omului este liberă, legile bisericii nu pot avea forţă de coerciţie. Marsilio considera indispensabil ca feţele bisericeşti să se supună în

toate privințele statului. După părerea sa, numărul clericilor trebuie să fie limitat, întrucît, cum remarca Aristotel, organismul statului are de suferit din cauza creșterii disproporționate a uneia din părțile lui constitutive. Dreptul de substituire a atribuțiilor duhovnicești și de destituire a clericilor necorespunzători trebuie să aparțină suveranului și diferitelor obști care, în caz de necesitate, convoacă concilii. Acestea din urmă se ocupă de probleme pur religioase și pronunță excomunicări asupra suveranilor și popoarelor, dar numai ca măsură de constrîngere morală. Marsilio recunoștea puterea papală numai în măsura în care ea asigura unitatea bisericii; dar această putere nu era pentru el fundamentată nici în dreptul divin, nici în scriptură; apostolii au fost egali ca situație în timp ce autoritatea papei s-a ivit ca rezultat al unei anumite dezvoltări istorice. În sfîrșit, Marsilio a lansat teza potrivit căreia confirmarea papei trebuie să depindă numai de puterea laică.

Învățătura lui Marsilio da Padova, care răsturna întreg sistemul ierarhic al papalității, propovăduind deplina libertate religioasă, a stîrnit o mare indignare din partea „deținătorului sfîntului scaun". În anul 1327, Marsilio a fost excomunicat și condamnat, ca eretic, la pedeapsa cu moartea. În 1343, papa Clement VI l-a numit pe Marsilio (care-și găsise adăpost la curtea protectorului său, Ludovic de Bavaria) cel mai rău dintre eretici, ceea ce constituie cea mai bună dovadă a caracterului revoluționar al teoriei învățatului padovan. Desigur, nu se poate nega faptul că în aceste teorii mai jucau încă un mare rol rămășițele ideii imperiale a evului mediu, pe care Marsilio a încercat s-o înnoiască pe calea adaptării la noile condiții sociale, adică la orașul-comună. Dar în pofida acestui fapt, învățătura lui Marsilio da Padova, contemporanul lui Dante și al lui Giotto, a fost, în cea mai mare măsură, un eveniment progresist. Rolului dominant al bisericii, ea îi opunea puterea laică luminată, ce se bizuia pe voința poporului; autorității bisericești îi opunea liber-

tatea religioasă individuală; despotismului — democrația. Iată de ce a avut ea un ecou atît de larg.

Nu cu mai puțină forță s-au manifestat elementele noului, ale gîndirii laice și în erezia epicuriană[43]. Adepții epicurianismului negau nemurirea sufletului. Raționaliști ca stare de spirit, ei erau pătrunși de scepticism care chiar dacă nu se învecina cu necredința, se deosebea, în orice caz, printr-o mare libertate de cugetare. Temelia indiferenței lor față de problemele credinței o constituia filosofia lui Lucrețiu și compararea diferitelor religii. Ei cunoșteau interesantul tratat al călătorului florentin Ricoldo de Monte Croce „De variis religionibus" („Despre diferite religii"), se ocupaseră de cartea „De tribus impostoribus" („Despre cei trei impostori"), acest original testament al necredinței al cărui autor a fost căutat în zadar încă din timpul lui Averroes. Încă din secolul al XII-lea, epicurienii au exercitat, după spusele lui Villani[44], o certă influență asupra tulburărilor sociale de la Florența. Dar principalul lor focar a devenit, la jumătatea secolului al XIII-lea, curtea lui Frederic II din Palermo. Aici se confruntau în mod pașnic culturile mahomedană, bizantină, creștină și iudaică. Astrologii din Bagdad aveau aici posibilitatea să comunice cu poeții și muzicienii sicilieni, iar matematicienii arabi — cu medicii evrei. Aici era un mare focar de cultură ce reprezenta un fel de prototip al multor curți absolutiste de mai tîrziu. Și tot aici era centrul ghibelinilor unde se concentraseră toate forțele antipapale. Atît Frederic însuși, cît și fiii săi Manfred, Enzio și Federico din Antiohia erau adepți ai învățăturii epicuriene. Viața lui Manfred, relatează Villani[45], a fost „viața unui epicurian; el nu credea nici în dumnezeu, nici în sfinți, ci numai în desfătările pămîntești". La jumătatea secolului al XIII-lea, epicurianismul a prins rădăcini adînci și la Florența. Adepții lui erau oameni bogați de origine nobilă pe care comentatorul lui Dante, Benvenuto da Imola[46], îi caracterizează ca „huomini magnifici" („oameni splendizi"). Epicurian a fost și conducătorul ghibelinilor, Farinata

degli Uberti, care credea că paradisul trebuie căutat numai pe această lume[47]. Epicurieni au fost guelful Cavalcante dei Cavalcanti şi fiul său, Guido Cavalcanti, prieten apropiat al lui Dante. Înclinat spre solitudine şi reverie, lui Guido îi plăcea să reflecteze asupra lui dumnezeu şi să caute argumente despre inexistenţa lui[48]. Acest scepticism care a cuprins cercurile cele mai instruite ale societăţii florentine a început să descrească spre începutul secolului al XIV-lea, dar nu poate fi pus la îndoială faptul că el n-a dispărut total nici în acest timp căci, altfel, Giovanni Villani[49] n-ar fi scris în cronica sa, pentru anul 1345, că epicurieni „aproape că n-au mai rămas". Învăţăturii epicuriene nu i-a fost dat să ocupe o poziţie dominantă în secolele XIII—XIV. Nu-i mai puţin adevărat, însă, că ea constituie un element esenţial al culturii din ducento cu tradiţiile ei de laicizare viu exprimate.

În secolul al XIII-lea, a luat naştere şi istoriografia italiană. Ricordano Malispini (mort c. 1290)[50] încă îşi mai împănează cronica cu date mitice, începîndu-şi povestirea de la Adam. Una dintre problemele cele mai actuale pentru el este aceea a originii lumii, Italiei, Toscanei şi Florenţei. Dar el se interesează deja de indiciile exterioare ale înfloririi comunale a oraşului natal (atenţia lui Malispini este atrasă de fortificaţiile şi şanţurile de apărare perfecţionate, de topografia locului ş.a.m.d.). Dezvoltarea istorică a Italiei i se prezintă lui ca un proces unitar. El are destul fler istoric pentru a aprecia cum se cuvine rolul pozitiv al lui Frederic II. Un pas important înainte în comparaţie cu Malispini face Dino Compagni (c. 1260—1324)[51], a cărui cronică îmbrăţişează intervalul de timp dintre 1280 şi 1312. Compagni ne dă un tablou viu şi atrăgător al luptei politice desfăşurate la Florenţa între partidele guelfilor Negri şi Albi. Spiritul lui leal şi ferm se revoltă împotriva demagogiei lipsite de scrupule a capilor diferitelor facţiuni, împotriva cruzimilor inutile, împotriva atentatelor la adresa libertăţii. El este animat de ideea de umanitate; preferinţele sale

democratice sînt ostile lipsei de drepturi şi violenţei. Dar Compagni nu este în stare să lămurească cauzele tuturor relelor: el înlocuieşte explicarea cu simpla descriere. Cu o neobişnuită veracitate redă Compagni diversele întîmplări şi scene, punînd în lumină caracterele principalelor personaje, reproducînd amănunţit cuvîntările lor, descriindu-le gesturile, mişcările, replicile. Datorită realismului său, cele mai bune pagini ale cronicii lui Compagni fac să reînvie parcă verva şi elocinţa istoricilor latini.

Istoriografia florentină timpurie şi-a atins apogeul în lucrarea lui Giovanni Villani (c. 1275—1348) care i-a depăşit pe toţi cronicarii contemporani prin spiritul său larg, prin setea de cunoaştere şi prin intuiţia sa critică.

Giovanni Villani[52], a cărui cronică tratează aproape în întregime prima jumătate a secolului al XIV-lea (1300—1348) aparţinea unei bogate familii de guelfi. El a ocupat în repetate rînduri o serie de funcţii în stat, a lucrat la visterie, a participat la războaie. S-a aflat în centrul vieţii politice a Florenţei, pe care o cunoaşte în cele mai mărunte detalii, descriind-o excelent în cronica sa care abundă în fapte interesante.

În general, Villani împărtăşea vederi moderate. Posedînd o mare avere, el a fost un exponent tipic al ideologiei „poporului gras“ din care făcea parte. El este partizanul ordinii sociale, urăşte violenţa şi jafurile, este cucernic cu măsură, iubeşte biserica şi pe „sfîntul părinte“; este tolerant, lucid, blajin. Nu-l mişcă deloc religiozitatea mistică a maselor. El îşi pierde echilibrul sufletesc numai atunci cînd vorbeşte despre revendicările sociale cu bătaie lungă ale „poporului slab“, sau cînd îl ameninţă falimentul.

Privirii sale clarvăzătoare nu-i scapă nici un amănunt al procesului istoric. El este primul care a apreciat cum se cuvine rolul factorului economic în înflorirea Florenţei. Este primul care a considerat bugetul, negoţul şi diferitele forme ale bogăţiei sociale şi particulare drept indicatori de bază ai

creşterii sau decăderii statului. Este primul care a întocmit o statistică a bunăstării florentine. În cronica sa, Villani dă o descriere amănunţită a topografiei oraşului, a populaţiei sale, a forţelor armate, a construcţiilor şi atelierelor, a furnizat numărul naşterilor anuale şi procentul celor ce învăţau în diferite şcoli, a consemnat numărul muncitorilor, cantitatea postavului fabricat ca şi valoarea sa. El se mîndreşte cu succesele oraşului natal care, aşa cum îl vede el, se manifestă ca un continuator al marilor tradiţii romane. Ca guelf şi republican convins, Villani se referă cu nedisimulat dispreţ la „barbarii" din nord şi la cultura lor pur feudală. Noua orînduire burgheză a Florenţei reprezintă pentru el sistemul ideal şi vrea să lase posterităţii un testimoniu despre bunăstarea publică a oraşului natal, despre cauzele care au favorizat-o, pentru ca în viitor cetăţenii înţelepţi să aibă un puternic punct de sprijin care să-i ajute la creşterea prosperităţii Florenţei.[53]

Abordarea lucidă, profund raţionalistă a istoriei de către Villani, grijile lui permanente cu privire la bunăstarea personală şi comunală, interesul marcant faţă de lumea reală, faţă de clasa din care făcea parte şi faţă de conflictele sociale — toate acestea constituie un semn al timpului nou, fiind tot atîtea mărturii despre accentuarea, în cultura acelei vremi, a tendinţelor laice şi despre creşterea acuităţii perceperii realiste a lumii înconjurătoare. Ceva analog se observă şi în literatura italiană din secolul al XIII-lea şi de la începutul celui următor, afirmată printr-o serie de străluciţi maeştri ai cuvîntului în ale căror opere, adierile noi, umaniste dobîndiseră o formă de expresie de înalt nivel artistic. Încă în renumitele imnuri în latină şi în cîntecele (laude), scrise în limba poporului, ale lui Jacopone da Todi (c. 1230—1306)[54] frapează neobişnuita plasticitate a limbii şi profunzimea trăirilor omeneşti. Începîndu-şi cariera de jurist, Jacopone a căpătat faima unui om „neîndurător, orgolios, lacom şi plin de păcate". „Îndreptarea" lui Jacopone s-a produs pe neaşteptate. În anul 1267, tînăra şi frumoasa

lui soție, de neam nobil, a murit în timpul unei serbări, strivită sub dărîmăturile unei bolți ce s-a surpat. Pe sub îmbrăcămintea ei luxoasă s-a găsit și o tîrsînă rigidă care i-a sfîșiat trupul. După spusele unui contemporan, cele întîmplate l-au determinat pe Jacopone să devină adept înfocat al lui Francisc din Assisi. Împărțind toată averea la săraci și îmbrăcîndu-se în zdrențe, el s-a consacrat pocăinței și rugăciunilor. N-a existat exces pe care să nu-l fi făcut în numele „dragostei pentru dumnezeu". El se tîra în patru labe, împovărat ca un asin, își mînjea trupul cu catran și, tăvălindu-se apoi în fulgi, se arăta în acest chip lumii. Noaptea, nevăzut de nimeni, plîngea în hohote și se ruga, chemînd asupra sa toate nenorocirile. În această stare de exaltare și-a compus versurile:

Fiecare îndrăgostit care-l iubește pe Domnul
Să vină la horă cu un cîntec de Dragoste
Să se prefacă inima cuprinsă de ardoare
în cîntec fierbinte și în mare rîvnă.
Cuprins de flacăra mistuitoare,
Ca un smintit negăsindu-și loc,
Îmbrățișîndu-l pe Cristos cu toate puterile
În acest joc să-și topească inima.
Inima să se topească la fel ca gheața în foc
Cînd lăuntric mă îmbrățișez cu Stăpînul meu
Chemînd iubirea, în iubire mistuindu-mă!
Să cad de iubire ca un beat de iubire.

Într-un alt imn Jacopone scria: „L-am implorat pe dumnezeu să-mi dea iadul, iubindu-l pe el și păgubindu-mă pe mine, pentru că împreună cu el, orice rău este pentru mine o delectare"[56]. În toate aceste versuri se îmbină într-un mod original exaltarea mistică a sentimentului cu senzualismul expresiei, trăirea emoțională cu concretețea metaforelor. Contradicțiile secolului al XIII-lea apar aici deosebit de pregnant, făcînd din stihurile lui Jacopone unul dintre cele mai tipice monumente literare ale epocii.

Către sfîrșitul secolului al XIII-lea, Jacopone s-a văzut atras în sfera luptei politice. A partici-

pat la conspirația Colonna împotriva papei Bonifaciu VIII. Pamfletele lui rimate, îndreptate contra suveranului pontif, respiră o mînie atît de pătimașă încît involuntar ne amintesc de terținele dantești. După descoperirea complotului, Jacopone a fost întemnițat într-o galerie subterană. Legat în lanțuri de perete, într-un întuneric absolut, ducînd o luptă continuă cu șobolanii care îi mîncau porția de hrană, Jacopone a continuat să compună poezii. Printre acestea se bucură de o deosebită faimă imnurile și cînturile în care sentimentul religios îmbracă deseori forme așa de simple încît se ajunge la imagini de o emoționantă blîndețe: „Privește cum pruncul se joacă cu piciorușele sale în paie; mama îl acoperă și-și apropie sînul de gurița lui mică. Și pruncul apucă sînul cu buzișoarele sale și-l strînge cu gurița sa fără dinți; cu mîna stîngă ea îl leagănă și, cîntîndu-i cîntece sfinte, îl adoarme... Iar împrejur îngerii jubilează și cîntă imnuri suave în care se vorbește numai despre iubire... La Răsărit o stea nouă s-a arătat împăraților și ei au venit și l-au văzut, radios, culcat între bou și asin, căci nu într-un pat moale era pusă această gingașă floare. Un crin orbitor era așezat pe un braț de paie... O, ce ai simțit tu, Maria, cînd dumnezeu, fiul tău, ți-a supt laptele? Cum nu ai murit de încîntare cînd îl sărutai?..."[57] Pentru a-i găsi o analogie, în pictură, acestei descrieri a „Nașterii lui Cristos", trebuie să ne transportăm în secolul al XV-lea. Numai în tablourile din quattrocento și, poate, în Madonele lui Ambrogio Lorenzetti să mai găsim acel caracter de gen în tratarea unei teme religioase, care pentru Jacopone, poet al secolului al XIII-lea, constituia baza aproape tuturor cînturilor și imnurilor sale. Cît privește arta plastică din ducento, mult mai severă și mai reținută, imaginea n-a dobîndit încă o atare suplețe emoțională și blîndețe.

Secolul al XIII-lea este marcat nu numai prin înflorirea poeziei religioase, ci și prin dezvoltarea impetuoasă a literaturii profane: compuneri didactico-moralizatoare, versuri umoristice-satirice, pam-

flete politice şi lirică pură. Călugărul din ordinul umililor, Buonvicino[58] scrie o poezie ce conţine cincizeci de reguli de purtare cuviincioasă la masă. Învăţatul jurist Francesco da Barberino (1294—1348)[59] alcătuieşte un tratat de morală „Despre modul de viaţă şi obiceiurile femeii", în care dă lecţii de bon ton, încercînd să-i obişnuiască pe orăşeni cu manierele rafinate ale ambianţei cavalereşti. Tot mai des îşi face loc în poezie umorul gras, exprimînd gusturile cercurilor largi democratice ale comunei. Vinul, cărţile de joc, femeile, jocul de zaruri, chefurile, cîntate în expresii energice, savuroase, adesea cinice, devin tema principală a creaţiei poetice. Această poezie alimentată din sursele populare a dat naştere la o serie de poeţi printre care ies în evidenţă sienezii Cecco Angiolieri (c. 1260—1312)[60] şi Folgore di San Gimignano (mort ante 1332)[61] şi florentinii Guido Orlandi[62], Pucciarello[63], Rustico di Filippo[64]. Toţi aceştia au îmbogăţit limba literară italiană cu un mare volum de cuvinte şi particule de esenţă pur populară, favorizînd dezvoltarea ei în direcţia precizării mijloacelor realiste de expresie.

În sfîrşit, în secolul al XIII-lea, a căpătat o răspîndire destul de largă poezia politică. Fiind interzise, majoritatea versurilor aparţinînd acestei direcţii n-au ajuns pînă la noi. Dar şi materialul care s-a păstrat este suficient pentru a ne permite să ne dăm seama cît de ascuţit şi de polemic reacţiona poezia politică la evenimentele contemporane ei, la lupta socială, la ciocnirile dintre guelfi şi ghibelini. Această poezie conţinea grăuntele care, ceva mai tîrziu, avea să încolţească viguros în „Divina comedia" a lui Dante, cu grandiosul ei patos ghibelin.

Alături şi în luptă cu aceste direcţii democratice ale poeziei italiene din ducento, s-a dezvoltat la Florenţa şi acel *dolce stil nuovo*, curent care a atins apogeul spre anii optzeci ai secolului al XIII-lea[65]. Prin izvoarele sale, acest curent purcede din lirica siciliano-provensală. Tema de bază a poeţilor ce ţin de *dolce stil nuovo* este dragostea, slujirea „frumoasei doamne". Ei compun „suave

şi tandre cîntece de iubire" (Purgatorio, XXVI, 97—99), ei se izolează în trăirea unor sentimente profund personale, ocolesc în mod conştient viaţa din jur, transferînd bucuriile pămînteşti în lumea abstractă îndepărtată, împletesc firul subţire al suspinelor, al înfloriturilor alegorice şi al semialuziilor simbolice. Obiectul adoraţiei lor are un caracter atît de abstract încît îşi pierde orice semn distinctiv concret. Aceşti poeţi se tem cel mai mult de accesibilitate, de înţelegere, de simplitate. „Cine este înţelept nu poate fi lesne accesibil", declară semeţ Guido Guinizelli (1230/40—1276)[66], iar Guido Cavalcanti (1255—1300) încheie renumita sa canzone *„Donna mi prega par ch'io voglio dire"* prin următoarele cuvinte pline de orgoliu: „Mergi canzone a mea unde doreşti. Eu astfel te-am împodobit încît te vor lăuda mereu toţi cei care sînt în stare să judece. Cu ceilalţi nu ai de-a face"[67]. Din această punere la punct decurge logic o oarecare obscuritate intenţionată precum şi caracterul abscons al imaginilor poetice destinate gustului iluminat al cunoscătorilor şi amatorilor din cercurile înalte ale societăţii florentine. Înşişi poeţii aparţineau acestor cercuri şi creaţia lor era într-un anumit grad o reacţie împotriva puternicului val de versuri politice colorate în tonuri acut polemice, răspîndite în Florenţa anilor şaptezeci, în momentul ascuţirii luptei dintre burghezia guelfilor, pe de o parte şi ghibelinii, împreună cu breslele mici, pe de alta[68]. Versurile celor care reprezentau *dolce stil nuovo* erau chemate să îndrepte atenţia spre făgaşul „poeziei pure", eliberate de orice atingeri directe cu viaţa. Prin caracterul lor artificial ele au provocat un viu protest din partea poeţilor din cercul democratic, fapt demonstrat de polemicile literare dintre Cecco Angiolieri şi Dante sau dintre Guido Orlandi şi Cavalcanti. Ca răspuns la poveţele arogante ale lui Guido Cavalcanti despre poezia autentică, Orlandi[69] a replicat printr-un sonet plin de venin: „din cauză că e prea subţire, firul se rupe" (per troppo sotilezza il fil si rompe). Şi, într-adevăr, la majoritatea poeţilor care au promovat *il dolce*

stil nuovo, firul poetic s-a rupt din cauza supraîncărcării cu imagini alegorice și simbolice. Singur Dante (1265—1321)[70] a reușit în a sa „Vita Nuova" („Viața nouă") să afle ieșire din acest labirint spre întinderile vaste ale sentimentului uman, atît de individual și de puternic încît imediat s-au văzut răsturnate toate canoanele tradiționale.

„Viața nouă", scrisă între 1283 și 1292 reprezintă totodată cel mai tipic monument literar pentru *dolce stil nuovo*[71]. Prin structura ei compozițională, prin limba ei, prin simbolismul imaginilor ce se disting uneori printr-o mare artificiozitate, „Viața nouă" are multe trăsături comune cu operele altor poeți aparținînd „dulcelui stil nou". Dar, prin încărcătura emoțională, prin vivacitatea senzațiilor, ea depășește toate operele contemporane. Lirica ei, dulce ca sunet, diafană ca formă, transparentă, cîntă o iubire atît de puternică și cu atîta forță încît, în ciuda hățișului de simboluri și de alegorii prin care adesea numai anevoie străbate îndrăgostitul Dante, cititorul este profund emoționat. Extazul poetului care proslăvește femeia ideală, pură, nepămînteană i se transmite și cititorului, într-atît de uman și de captivant este acest sentiment.

Ceea ce în „Viața nouă" abia se contura, atinge deplina maturitate în „Divina comedia", creată între anii 1313 și 1321. Aici, Dante se detașează definitiv de convențiele ce caracterizaseră *il dolce stil nuovo* și realizează o sinteză genială care contopește cele mai mari curente artistice ale epocii. Prin grandoarea ei, „Divina comedia" depășește tot ce se realizase în secolele XIII și XIV. Ea conține ecouri la orice fapt de viață, începînd cu religia, filosofia și etica și sfîrșind cu politica. Ea conține prelucrarea creatoare a învățăturilor scolastice, a doctrinelor politice aparținînd juriștilor medievali, a misticii franciscane, a stoicismului antic și a liricii erotice provensale. Ea unește laolaltă întreaga înțelepciune din acea vreme, realizînd o frescă monumentală a epocii, scrisă în cel mai pur limbaj liric. Constituind una dintre

cele mai caracteristice realizări ale evului mediu, „Divina comedia" deschide în același timp un nou capitol în istoria culturii europene, anticipînd o serie de teze fundamentale ale umanismului.

Deși Dante suferă influența lui Toma d'Aquino, el nu și-a însușit sistemul acestuia, ci l-a folosit mai mult critic[72]. Concepția medievală despre lume care determinase vederile lui Dante în filosofie, morală și politică încep să prezinte la el fisuri adînci, fapt datorită căruia au devenit necesare noi idealuri, neprecizate încă în conștiințe, dar apărute deja în mod spontan. În aceasta se și manifesta caracterul contradictoriu al lui Dante care-l definește ca ultimul poet al evului mediu și-n același timp ca primul poet al erei moderne*. Iată de ce sînt așa de mari contradicțiile dantești, iată de ce creațiile sale sînt pătrunse de un asemenea patos autentic, patos al luptei dintre două concepții: una aflată deja la apus, iar alta care abia începuse să se formeze.

Legătura lui Dante cu cultura evului mediu este atît de puternică și de organică încît ea rămîne un factor esențial chiar în cazurile cînd poetul încearcă să formuleze într-un mod nou problemele care-l frămîntă. Așa, de pildă, în concepția sa despre stat, Dante încearcă să delimiteze cu precizie puterea laică a împăratului de cea spirituală a papei, dar fără să-și dea seama, atribuie împăratului însușiri proprii suveranului pontif și-i acordă prerogativa de a rezolva probleme pur ecleziastice. Trasînd o linie despărțitoare între lumea antică și cea creștină, poetul este însă atît de entuziasmat de vechea Romă, de acest „leagăn" al puterii imperiale, încît îi asimilează pe romani cu „poporul ales". Ca filosof interesat de probleme etice, Dante face distincție între iubirea carnală și cea spirituală, între cea senzuală și cea supersenzuală. Dar ca un mistic cuprins de dragoste, el spiritualizează și divinizează senzualitatea[73]. Și asta, la fiecare pas. Noile căutări sînt înveșmîn-

* K. Marx și F. Engels, *Opere* (Ediția rusă), vol. XVI — 2 p. 327.

tate de Dante în forme vechi, care le țin strîns în captivitate. Cînd ele reușesc, însă, să scape din această captivitate, atunci în creația lui Dante tendințele umaniste încep să-și croiască loc cu o asemenea forță încît ele nu lasă nici o îndoială în mintea cititorului cu privire la locul în istorie al „Divinei comedia".

Înainte de toate, în „Divina comedia" uimește orizontul neobișnuit de larg al autorului ei. A cunoaște lumea așa cum o cunoștea Dante putea numai un om care studiase asiduu și atent realitatea înconjurătoare, un om care participase activ la lupta politică, un om care se obișnuise cu viața orășenească, cu ritmurile ei noi și accelerate. Tot ce știa Dante, știa din izvoare de prima mînă, pe baza propriei experiențe. El putea să ardă de ură și tot la fel de puternic putea și să iubească; a știut ce este căința și a fost cuprins de elanuri de evlavie; a cunoscut viciile și virtuțile; ca și pentru Michelangelo, „nici o pasiune omenească nu i-a rămas străină". Și tocmai pentru că aceasta îi intrase în carne și în sînge a știut el să redea atît de sugestiv chipul și sentimentele eroilor săi. Francesca și Paolo, Farinata, Brunetto Latini, contele Ugolino, Cacciaguida, Sordello, Forese, Donati, Bonifaciu VIII — toți acești eroi ai lui sînt oameni vii. Sînt caractere puternic conturate, cu trăsăturile lor individuale, cu felul lor personal de a fi, cu destinul lor individual[74]. De aici caracterul lor palpabil atît de contrastant cu lipsa de corporalitate medievală. Acest caracter palpabil este același care era caracteristic și pentru arta lui Giotto și care constituia un semn al vremurilor noi, acestora începînd să le fie proprie perceperea realistă a lumii. Tocmai această uimitoare palpabilitate a imaginilor dantești, obținută prin epitete de o precizie îndelung cizelată și prin metafore de o nemaiauzită vivacitate, i-au dat motiv lui Goethe[75] să-l înglobeze pe poetul florentin tipului de „genii senzorial-imaginative" înzestrate cu darul de a descrie atît de exact orice fenomen, încît chiar și formele cele mai neobișnuite și mai rare deveneau un fel de imagini ale naturii.

Dante știa să descrie nu numai omul, ci și natura. În „Divina comedia" se întîlnesc remarcabile descrieri ale orizonturilor fără sfîrșit, învăluite de o lumină puternică; ale mării incendiate, parcă de primele raze ale soarelui, schimbătoare în contururi evanescente ca un fum. Întîlnim, de asemenea, descrieri ale tristeții dezolante a pustiului cufundat în bezna nopții sfîșiată de strălucirea fulgerelor care măsoară parcă într-o clipită întinderile nesfîrșite. Întîlnim, în sfîrșit, descrierea abisului amețitor al unei prăpăstii sau a jocurilor de culori ale aurorei. Paleta de culori a lui Dante nu este bogată. Dar el o mînuiește cu o artă uimitoare, obținînd din culoare o forță emoțională maximă. În „Iadul", domină culorile roșu și negru, în „Purgatoriul" — tonurile cenușiu-albastre, iar în „Paradisul", cele radioase.

Folosind aceste culori, Dante obține o uimitoare plasticitate a imaginilor care se disting printr-o asemenea varietate și palpabilitate încît, pe lîngă ele, toate descrierile de natură ale scriitorilor medievali ne apar convenționale și seci.

Cu aceeași forță cu care caracterizează fapte și evenimente izolate, geniul lui Dante s-a manifestat și în generalizările istorice. Majoritatea acestor generalizări nu fac prea multe aluzii la viitor, ci fac mai degrabă bilanțul experienței trecutului. Totuși în concepția lui Dante despre lume întîlnim și o serie de elemente ce configurează noua epocă. În concepția lui despre stat, Dante depășește transcendentalismul concepțiilor medievale. Statul nu mai este pentru el o proiecție a lumii celeilalte asupra lumii reale, ci se manifestă ca purtător al relațiilor pur umane[76].

Ridicîndu-se deasupra luptei îngust-fracționiste a guelfilor și ghibelinilor, Dante are previziunea Italiei unificate. Este adevărat, această unire urma să fie plătită cu prețul supunerii față de împărat, dar pentru Dante ea constituia premisa înfloririi patriei sale.

Iar eu în gînd: „Italie măreață,
Azi cînd ești sclavă și bordel și navă
Ce-ți duci iloții prin furtuni și ceață,

Ascultă: cînd pe-un mort, dar viu prin slavă,
La al tău nume, — cel prin gintă frate
L-îmbrățișă cu inimă suavă,

Italul viu cu alt ital se bate
Și-același zid pe ei mormînt se face
Cu-aceleași șanțuri între ei săpate.

Nefericito, uită-te cum zace
Poporul tău în nori văzîndu-și steaua
Și-n sînul tău nemaiaflîndu-și pace!

În van Justinian și-a pus cureaua
Și frîul său pe coama ta superbă,
Cînd azi stă goală și-n furtună șaua!

De vrei să-ți scuturi jugul tău de șerbă,
Cezarul numai — nu și teologul
Să urce-n șa pe crupa ta acerbă..."77*

Ceea ce sună ca un laitmotiv în acest fragment, va răsuna cu și mai multă forță, peste cîteva decenii, în renumita canzone a lui Petrarca, „Italia mia" („Italia mea"). Aici avem de-a face cu conștiința vrajbei fratricide, cu chemarea la pace, cu aspirația spre o Italie unită. Aici, Dante depășește cadrul realității politice contemporane lui și se manifestă ca un precursor nemijlocit al lui Petrarca și al celor mai înaintați umaniști. Acestora el le pregătește terenul și în calitate de primul scriitor al Italiei care a instaurat un contract viu și organic cu Antichitatea a cărei importanță excepțională pentru trezirea conștiinței naționale el a apreciat-o înaintea tuturor. Dante este remarcabil nu prin volumul cunoștințelor sale în domeniul literaturii antice, ci prin atitudinea sa nouă față de aceasta. Pentru el, Virgiliu, Ovidiu, Lucan, Stacius sînt nu numai niște celebri „bărbați din vechime", ci și oameni vii, apropiați, din ale căror opere el primește puternice impulsuri. Este adevărat, Dante mai „creștinizează" încă destul de puternic Antichitatea, dar el o iubește atît de mult și este atît

* Trad. de George Buznea.

de entuziasmat de ea încît ajunge s-o integreze deja în mod organic în conștiința lui creatoare. Și, poate, acest fapt nu se manifestă nicăieri cu atîta pregnanță ca în atitudinea lui Dante față de gloria postumă. Nu dumnezeului creștin, ci lui Apollo îi solicită Dante coroana de lauri[78]. El simte că stăpînește forța necesară cu ajutorul căreia „omul dobîndește nemurirea, cucerind pentru sine gloria postumă"[79]. Și poetul poate să acorde această glorie și altora dacă îi menționează în operele sale[80]. Astfel, smereniei creștine impersonale, Dante îi opune personalitatea umană conștientă de sine care-și afirmă cutezător propriul „eu".

Primele vlăstare ale umanismului ce se proiectează în „Divina comedia" răzbat și în creația celui dintîi umanist italian — Albertino Mussato din Padova (1261 — 1329)[81]. Acest modest notar care, printr-o muncă dîrză, a ajuns să facă o strălucită carieră politică, se ocupa, în orele de răgaz, cu literatura. El conducea cercul poeților care erau, ca și el, pasionați admiratori ai Antichității. În afară de lucrări de istorie, Mussato a scris tragedii în spiritul lui Seneca, epistole în metru elegiac, egloge inspirate de Cicero și Seneca, opere filosofice ca „De lite inter naturam et fortunam", „Contra casus fortuitas" („Despre disputa dintre natură și destin" și „Împotriva fortuitului"). Dar cea mai importantă a fost, fără îndoială, autobiografia sa „De vita et moribus suis" („Despre viață și moravurile ei") care s-a pierdut fără urmă. Mussato se manifesta, probabil, în această lucrare, ca un precursor direct al lui Petrarca. Acest tratat trebuie să se fi născut din interesul manifestat de autor față de lumea lăuntrică a omului, interes dictat de creșterea conștiinței de sine. Mussato a încercat să se sprijine pe tradiția antică cu ajutorul căreia spera să depășească barbarismele limbii latine medievale și să obțină simplitate și claritate în exprimare. Dar lucrul nu i-a reușit. El nu avea talent și simțul stilului. Totuși, personalitatea sa părea contemporanilor atît de remarcabilă încît, în anul 1315, la propunerea prietenilor și în urma hotărîrii universității, el a fost recu-

noscut public şi solemn ca poet şi încoronat cu coroana de iederă şi mirt. Acest episod, anticipînd încoronarea lui Petrarca cu lauri pe Capitoliu, este o dovadă peremptorie că nu numai Dante era dornic de glorie, ci şi o serie de contemporani de-ai săi plăteau dajdie ambiţiei, pe care Burckhardt[82] o socoteşte una din trăsăturile cele mai caracteristice ale individualismului renascentist.

Consolidarea poziţiilor economice ale cercurilor largi de meşteşugari, dezvoltarea sentimentelor lor patriotice, formarea culturii comunal-orăşeneşti de tip nou în care răsunau insistent motive civice — toate acestea nu puteau să nu favorizeze creşterea conştiinţei naţionale a italienilor. Dar în condiţiile fărîmiţării teritoriale şi politice a Italiei, în condiţiile existenţei a două forţe veşnic învrăjbite una cu alta — imperiul şi papalitatea — italienilor le era extrem de greu să obţină puncte reale de sprijin pentru o unire naţională de facto.

În Franţa, conştiinţa naţională s-a dezvoltat în mod organic, s-a amplificat odată cu teritoriul, s-a consolidat odată cu puterea regală. De aceea, încă de la începutul secolului al XIV-lea, aici a fost rezolvată definitiv dilema: papalitatea sau imperiul. Cu totul altfel s-a dezvoltat conştiinţa naţională în Italia. Ruptă în bucăţi, lipsită de un centru unificator, Italia a fost constrînsă să caute temeiuri pentru ideea naţională în trecutul ei măreţ, în Antichitate. Fiecare oraş din Italia se străduia într-un fel sau altul să-şi afirme legătura cu Roma, să se afirme ca moştenitor direct al culturii romane. Această tendinţă se face simţită deosebit de insistent în scrierile cronicarilor florentini. După distrugerea localităţii Fiesole, povesteşte unul dintre ei, „locuitori de aici împreună cu romanii au întemeiat un nou oraş. . . după asemănarea oraşului Roma“[83]. Aici au fost construite şi un Capitoliu, şi un apeduct, şi terme, întocmai ca la Roma, şi au numit acest oraş mica Romă. Aceasta a şi fost, chipurile, prima denumire a Florenţei. Cînd, în secolul al XIII-lea, în faţa Florenţei s-a pus problema alegerii emblemei pentru sigiliul oraşului, cetăţenii florentini s-au oprit asupra

imaginii lui Hercules cu ghioaga simbolizînd mîndrie și forță. Cînd, în 1278, au bătut ca monedă florinul de aur, florentinii au imprimat pe el chipurile lui Ioan Botezătorul și al lui Hercules. După înfrîngerea ghibelinilor, popolanii, care au înălțat în cinstea acestei victorii Palazzo del Podestà, l-au împodobit cu o inscripție în care comuna se lăuda cu faptul că ea, asemenea Romei, a triumfat asupra vrăjmașilor ei și a început să conducă lumea în baza legii și a dreptății[84]. Asemenea exemple de apel la Antichitate în scopul exaltării sentimentelor naționale s-ar putea înmulți fără dificultate. Toate vorbesc despre unul și același lucru — despre folosirea intenționată a tradiției antice care era identificată, în conștiința oamenilor secolului al XIII-lea, cu epoca avîntului național al Italiei.

Și Dante, acest mare patriot italian, își închipuie Italia unificată așișderea imperiului roman. Pentru Dante, monarhul nu încoronează „piramida socială feudală", ci stăpînește peste lume asemenea unui podestà care cîrmuiește comunitatea. Dar idealul comunității lărgite pînă la marginile lumii este un ideal roman. Este simptomatic că Dante nu recunoaște, mai mult, pare, pur și simplu, să nu cunoască „Sfîntul imperiu roman de națiune germană". Nu întîmplător în toate cele trei cercuri ale lumii sale de dincolo de mormînt se întîlnesc atît de rar umbrele palide ale împăraților medievali. Evitînd evul mediu, privirea lui Dante se oprește direct aspupra Antichității romane. El găsește consolare în discuția cu cel care fusese Cezar și care era acum Justinian (Paradisul VI, 10). Și privirii sale i se înfățișează viitorul Cezar, conducătorul italian care va „încăleca" Italia, o va ține în frîu, o va pacifica, o va unifica și, sprijinindu-se pe ea, va cuceri lumea în numele păcii.

Cristalizarea trăsăturilor naționale avea loc și în arta plastică a Italiei, în primul rînd pe linia reînvierii tradițiilor antice. Atît curentele romanice cît și cele mai marcat bizantinizante erau lipsite de o vădită pecete națională. În Italia, trăsăturile naționale au început să se cristalizeze deosebit de

rapid de la jumătatea secolului al XIII-lea. Accentuarea lor a coincis cu criza vechii concepții despre lume. Tocmai din momentul cînd stilul romanic și „maniera greca“ au început să se destrame, trăsăturile naționale au început să se facă tot mai insistent simțite. Și în această situație, accentuarea lor a fost în Italia direct proporțională cu gradul de valorificare a moștenirii antice. După ce această moștenire a căpătat o interpretare creatoare în opera marilor maeștri din ducento — Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini și Giotto — abia atunci a sosit un astfel de moment cînd trăsăturile naționale acumulate în cursul multor secole au început să definească chipul nou, irepetabil al artei italiene.

Cultura italiană din a doua jumătate a secolului al XIII-lea și de la începutul celui următor, formată pe baza relațiilor comunale, iese din cadrul feudal și se dezvoltă în direcția unei tot mai hotărîte laicizări. Iată ce ne îndreptățește să căutăm tocmai în această perioadă obîrșiile Renașterii. Este pentru prima dată cînd în Italia personalitatea se eliberează de cătușele bisericii. Pentru prima dată se observă aici apariția conștiinței de sine, se pune problema despărțirii puterii laice de cea ecleziastică, pentru prima oară universul sentimentelor și emoțiilor umane se reflectă în literatură și tot pentru întîia oară căutările în domeniul religios dobîndesc o nuanță profund personală, neconfesională.

Tendințe analoage încep să se facă simțite în arta din ducento și de la începutul trecento-ului, cînd ia naștere un puternic curent de tendință realistă ce pregătește terenul pentru strălucitoarea înflorire a culturii artistice a Renașterii.

III.
ARTA ŞI DOCTRINELE ESTETICE DIN DUCENTO ŞI DIN TRECENTO-UL TIMPURIU

În oraşele-comună, cu noua lor structură socială, arta avea o bază populară extrem de largă. Ea servea interesele cercurilor democratice, era făcută de mîinile meşteşugarilor breslaşi şi reflecta gusturile acestora. Breslele au înălţat nu numai edificii ce răspundeau necesităţilor lor imediate (de pildă, capele pentru breaslă, case pentru administrarea breslelor ş.a.), ci ele se manifestau şi ca participante active la ridicarea unor construcţii de importanţă comunală generală (catedrale, spitale, loggii). Ele conduceau în întregime partea financiară a construcţiilor, alegeau singure artiştii, urmăreau continuu activitatea lor, aprobau planurile, se amestecau în toate detaliile lucrărilor de decoraţie.[85]

Înălţarea catedralei, a orfelinatului, a spitalului Sant' Eusebio, reconstruirea Baptisteriului — toate acestea au fost realizate cu forţele celor mai mari bresle florentine. Biserica San Miniato a fost construită pe spezele corporaţiei Calimala; douăsprezece mari bresle au devenit renumite prin ridicarea cunoscutei biserici Or San Michele, a cărei faţadă era împodobită cu statui reprezentînd pe sfinţii patroni. Dacă în Europa de nord activitatea breslelor se axa mai cu seamă pe opere religioase şi cu caracter de binefacere, în Italia, încă din secolul al XIII-lea, interesul faţă de artă, considerată drept una din sferele activităţii umane, a dominat într-o asemenea măsură încît a determinat întreaga politică culturală a numeroase corporaţii. În operele

de artă, poporul vedea expresia propriilor sentimente, simțindu-se solidar cu artistul. Fiecare simțea în mod instinctiv că o operă artistică desăvîrșită aruncă o aureolă asupra tuturor cetățenilor. În acest sens, arta comunei italiene, asemenea artei din polisul grecesc, era pătrunsă de spirit civic. Idealurile ei erau într-o măsură apreciabilă democratice și realiste. Și, deși acest „realism“ mai păstra încă o sumedenie de rămășițe medievale, el se deosebea mult de stilul epocii anterioare. Realismul a căpătat amploare pe baza societății burgheze ce abia începuse să se formeze și a cărei ideologie avea, în această etapă istorică, multe trăsături progresiste. Și, poate, nicăieri acest spirit specific orașului-comună din trecento-ul timpuriu nu s-a manifestat cu asemenea forță ca în următorul episod, foarte semnificativ, din istoria Sienei: cînd Duccio a terminat, în anul 1311, *Maestà* — marele tablou de altar care uimește prin frumusețe — lucrarea a fost transportată din atelierul artistului în catedrală în prezența unei imense mulțimi adunate să ia parte la procesiunea solemnă. Circulația în oraș a fost întreruptă, toate dughenele închise, iar dangătul clopotelor, trîmbițele și tobele au vestit marea izbîndă a artei[86]. Pentru sienezi, aceasta era nu numai o izbîndă a marelui pictor, ci și a întregii obști. Astfel, între artistul comunei și cetățenii ei se întindeau nenumărate fire invizibile care făceau din creație un proces profund organic.

În legătură cu fărîmițarea politică a țării și cu diversitatea structurilor ei economice, începînd cu secolul al XIII-lea, se dezvoltă diferite școli artistice cu trăsături locale net exprimate. În Italia, această dezvoltare a decurs mult mai rapid decît în țările din nordul Europei, unde deosebirile dintre orașe erau mai puțin evidente întrucît acolo dominau, de obicei, aceleași relații feudale. În Italia, în schimb, relațiile feudale s-au menținut în stare pură numai în regiunile cele mai înapoiate; în orașe, ele au cedat repede locul noilor forme sociale, în fiecare oraș dezvoltarea decurgînd într-un fel anume. Astfel, în unele orașe, schimbarea

s-a operat relativ fără convulsii; în altele, ea s-a ciocnit de împotrivirea acerbă a grupărilor conservatoare și s-a impus pe o cale de compromis abia după o luptă îndelungată. În sfîrșit, într-o serie de orașe, tentativele de schimbare s-au soldat cu un eșec total. De aici a decurs diversitatea neobișnuită a felurilor de viață din orașele-comună. Fiecare comună, fiecare oraș avea propriul său mod de viață; propriile nuanțe individuale irepetabile. Și tocmai pe această bază s-au dezvoltat diferitele școli artistice. Florența, Siena, Pisa, Lucca, Roma, Milano, Veneția — toate aceste orașe au creat școli de sine stătătoare. Fiecare oraș se străduia să-și întreacă rivalul prin bogăție și frumusețea construcțiilor, iar această competiție între orașele-comună a favorizat într-o mare măsură înflorirea artei lor.

Pentru arta italiană a secolelor XIII—XIV, este tipic nu numai procesul de izolare al diferitelor școli, ci și procesul de afirmare și degajare, din mijlocul breslei, a personalității creatoare a artistului, proces care, în cursul său neîntrerupt de creștere, avea să ducă, în cele din urmă, la apariția unui nou tip — acela al artistului complex, specific Renașterii.

Măiestria impersonală a breslei cedează, treptat, locul creației individuale. Tendințe asemănătoare pot fi observate și în arta gotică, dar acolo ele erau mult mai slab exprimate. În Italia, însă, acest fenomen are un caracter general. Numele artiștilor sînt pomenite tot mai des în documentele de arhivă și în semnăturile de pe operele de artă. Noile relații capitaliste favorizează diminuarea influenței pe care o aveau statutele și regulamentele breslelor. Totuși, sistemul breslelor se dovedește foarte viabil, întîrziind afirmarea individualității. Cultura artistică din trecento este cea mai bună dovadă în acest sens. Și totuși, în ciuda prevederilor detaliate din statutele breslelor, nu putea fi oprit procesul spontan de eliberare a personalității. Cererea individuală atrăgea după sine, inevitabil, o ofertă individuală. Încă din secolul al XIII-lea, în Italia lucrează o mulțime de maeștri cu o personalitate

creatoare atît de precis conturată încît faptul a permis ca în studierea operelor lor să fie aplicată metoda atribuirilor[87]. Este adevărat, cu mijloacele metodei atribuirilor nu este posibilă totdeauna gruparea lucrărilor aparținînd acestor maeștri pentru că nu rareori trăsăturile tradiționale precumpănesc asupra celor individuale. Totuși, însuși faptul că, într-o serie de cazuri, metoda respectivă s-a justificat în întregime este o dovadă peremptorie a existenței unor tendințe individuale în creația artiștilor din ducento.

Și, în adevăr, maeștri ca Giunta Pisano, Niccolo și Giovanni Pisano, Deodato Orlandi, la Pisa, Bonaventura și Berlinghiero Berlinghieri, la Lucca, Guido da Siena, Vigoroso da Siena, Duccio, la Siena, Margaritone, la Arezzo, Cavallini, Rusuti, Torriti, Arnolfo di Cambio, la Roma, „Maestrul sf. Francisc", la Assisi, Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Meliore di Jacopo, „Maestrul sf. Magdalena", Giotto și „Maestrul sf. Cecilia", la Florența, sînt individualități creatoare foarte concrete. De obicei, acești artiști conduc ateliere în care domnește ordinea specifică breslelor: calfele și ucenicii îl ajută pe maestru în realizarea detaliilor secundare (ornamentare, poleire cu aur ș. a. m. d.); colaborează cu el la realizarea unei mari comenzi, execută operațiile pregătitoare (pisarea culorilor, pregătirea stucaturii etc.). Concomitent, maestrul îi învață meserie, urmînd ca după ce și-o însușesc, ei să devină, la rîndul lor, maeștri de sine stătători. În condițiile acestor relații patriarhale, presiunea tradiției rutinare se simțea la fiecare pas și îngrădea inițiativa artistică. Totuși tendința spre creația individuală era atît de puternică încît unii artiști, cei mai talentați, și-au elaborat maniera lor originală care a evoluat rapid din cadrul tradițional. Această posibilitate de a inova era principial nouă în raport cu vechea stare de lucruri în care maeștrii medievali trebuiau să lucreze striviți de forța autorității bisericești și a statutelor de breaslă. Și tocmai această posibilitate de a inova le-a înlesnit marilor individualități ducerea luptei pentru o artă nouă.

Pentru pictura și sculptura din ducento și din trecento-ul timpuriu este foarte caracteristică accentuarea continuă a tendințelor realiste. Arta se eliberează treptat de austeritatea ei hieratică, este depășit bizantinismul, imaginile religioase devin tot mai emoționale, mai umane, figurile dobîndesc volum, drapajul veșmintelor cade mai firesc, se complică și capătă mai multă adîncime fundalurile arhitectonice, tratarea plată este înlocuită treptat de una în relief, bazată pe modeleul în clarobscur. Totuși, în ciuda acestor inovări, arta ducentoului păstrează o serie întreagă de trăsături specifice. Tematica religioasă rămîne ca și în trecut dominantă, ceea ce întîrzie pătrunderea în sculptură și în pictură a elementelor de gen. Chipurile create de artiștii ducento-ului au un aer de solemnitate și de seninătate epică, ceea ce le înrudește, în multe privințe, cu imaginile artei medievale. Caracterul lor emoțional este totdeauna atenuat de o mare reticență interioară, vecină uneori cu severitatea. Spiritul laic nu devine încă precumpănitor față de cel ecleziastic deși se face tot mai des simțit în afirmarea noii concepții despre imaginea artistică. Cu toate că imaginea artistică se dezvoltă în direcția apropierii de realitate și devine mai individualizatoare, ea păstrează totuși multe elemente tradiționale. Întrucît arta nu se bazează, încă, așa cum o va face în epoca quattrocento-ului, pe știință, cunoașterea anatomiei, a perspectivei, și a clarobscurului rămîne aproximativă și superficială. Pe artiști îi atrage mult mai mult posibilitatea de a reda ideea ce ia naștere în mintea lor despre un fenomen sau altul, decît fenomenul însuși în toată concretețea și irepetabila sa particularitate. Dar această idee nu mai este deja produsul purei imaginații (ca în epoca precedentă), ci se întemeiază pe studierea unor obiecte reale. În această privință, imaginea artistică manifestă în dezvoltarea sa aceeași tendință care se observă și în dezvoltarea filosofiei medievale. Așa cum în cazul acesteia din urmă, alături de doctrinele idealiste care recunosc caracterul realist al universaliilor, circulă și doc-

trina nominaliştilor ce recunosc numai existenţa unor lucruri izolate, tot aşa, în artă, caracterul abstract al stilului romanic cedează treptat locul naturalismului gotic şi tendinţelor realiste ale Protorenaşterii. Dar toate acestea rămîn încă puternic legate de tradiţiile medievale, fapt datorită căruia ele întrunesc elemente ale cunoaşterii empirice cît şi elemente de ordin pur relativist.

Compromisul respectiv se face şi mai puternic simţit în doctrinele estetice ale lui Bonaventura, Toma d'Aquino şi Dante. În timp ce teoria continua să rămînă captiva vechilor concepţii, arta se angaja în mod hotărît pe o cale nouă. Cum o să vedem mai departe, echilibrul dintre ele a început să se instaureze abia în secolul al XIV-lea, cînd teoreticenii artei au început să generalizeze experienţa artiştilor aflaţi în fruntea curentului protorenascentist.

Una dintre tezele de bază ale esteticii din ducento constă în condiţionarea divină a actului creator care, astfel, nu are un caracter liber. Opera artistică ia naştere nu ca rezultat al unor complicate interacţiuni între personalitate şi lumea înconjurătoare, ci prin materializarea ideii formate în cugetul artistului, cu ajutorul forţelor transcendentale. Raportul dintre această idee şi realitate, dintre idee şi un fenomen oarecare luat izolat rămîne nelămurit, din care cauză toate teoriile estetice rămîn suspendate în aer, lipsite de un punct de sprijin. Iar acest fapt atrage după sine necesitatea introducerii unor argumente teologice cărora li se acordă o importanţă hotărîtoare.

O primă încercare de creare a unui sistem estetic închegat întîlnim la Bonaventura (1221—1274), unul dintre principalii reprezentanţi ai scolasticii[88]. Aşa cum între divinitate şi om există un intercesor — *similitudo patris*, adică Cristos, tot aşa, între meşteşugar şi obiectul creat de el există un mijlocitor — *similitudo*, adică prototipul, modelul obiectului zămislit în mintea meşteşugarului (cuvîntul „meşteşugar" — artifex — este folosit în sensul de artist). *Similitudo* anticipează naşterea operei de

artă care se realizează datorită materializării imaginii lăuntrice. Întrucît această imagine lăuntrică se deosebește de la om la om printr-o serie de însușiri individuale, creația conține și momente de ordin subiectiv. Dar, deoarece imaginea respectivă se naște ca rezultat al inițierii divine, ea depinde de grația divină care determină în întregime procesul de creație. În consecință, acesta este lipsit de libertate și de autonomie, dobîndind acel adaos teologic fără de care, în evul mediu nu era de conceput nici un fenomen.

Un sistem estetic mai complex și mai subtil creează Toma d'Aquino (cca. 1225—1274), cu toate că se situează pe poziții asemănătoare în înțelegerea artei și a rostului ei[89]. Toma d'Aquino face încercarea de a depăși contradicțiile dintre ideea abstractă și tendința „realistă" ce se afirmă tot mai hotărît în arta contemporană a vremii sale. El se străduiește ca pe calea unor complicate rafinamente scolastice să concilieze spiritualismul cu naturalismul gotic. Pentru Toma d'Aquino există trei criterii ale frumosului: *claritas*, *integritas* și *consonantia*. Dacă artistul vrea ca opera lui să aibă *claritas*, atunci caracteristicile senzoriale ale lucrurilor din această operă trebuie să fie prelucrate în așa fel încît ele să formeze expresia adecvată ce stă la baza ideii din opera dată. Caracteristicile senzoriale ale lucrurilor s-au transformat, prin aceasta, în categorii recognoscibile numai de către „ochiul spiritual" nu și de către simțuri. O asemenea înțelegere a ceea ce se considera a fi *claritas* ducea inevitabil, la abstractizarea formei. Aceasta era evitată însă cu ajutorul celui de al doilea criteriu al frumuseții — *integritas*. El acționează atît asupra laturii spirituale, cît și asupra celei materiale a fenomenului. Aplicată asupra laturii materiale, *integritas* nu este altceva decît apartenența la corpuri a caracteristicilor lor naturale. Pentru artă, *integritas* înseamnă păstrarea legității firești în cursul redării unui obiect sau a altuia. Astfel, se crea o antiteză ce conducea la obținerea unei contraponderi pentru *claritas:* ca o contrapondere pen-

tru ideea abstractă era pusă în circulaţie noţiunea de organicitate naturală specifică. Amîndouă aceste noţiuni se contopesc în cel de al treilea criteriu al frumosului — *consonantia* (armonia). Datorită acestuia se instaurează o coordonare strictă între primele două criterii. Aşa cum — afirmă Toma d'Aquino — omul este considerat frumos dacă membrele lui se află într-un raport corect faţă de corp, tot aşa, orice frumuseţe trebuie să reflecte o interacţiune armonioasă între ideea iniţială a creaţiei şi iradierea ei în lucrul senzorial al cărui adevăr, frumuseţe şi bine sînt determinate de corespondenţa lor cu ideile divine. Şi aici, prin urmare, principala premisă a creaţiei este ideea, o idee ce se află deasupra realităţii asemenea unei „realităţi" metafizice. Prin această orientare spre ideea metafizică i se impunea artistului obligaţia de a reda nu fenomenul real, ci prototipul lui ideal, încărcat pe deasupra şi cu o complicată interpretare simbolică. Şi cu toate că Toma d'Aquino a introdus în calitate de corectiv noţiunea de *integritas*, menită să arunce o punte între idee şi realitate, ideea îşi păstra în întregime rolul conducător.

Pentru Dante, ideea constituie, de asemenea, o categorie metafizică[90]. Ea este considerată gîndul lui Dumnezeu, în ea avîndu-şi începutul tot ce este muritor şi nemuritor:

Ciò che non muore e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella Idea
Che partorisce amando il nostro Sire[91].

(Tot ce-i etern şi tot ce-astfel s-ar vrea
e numai forma-n care se-oglindeşte
*cerescul tată şi iubirea sa.)**

Emanînd din ideea primordială, razele răzbat cosmosul şi, în funcţie de „gradul de pregătire al naturii", luminează cu o putere mai mare sau mai mică prin învelişul material. Natura reflectă numai într-un grad scăzut desăvîrşirea divină. La fel şi

* Trad. de Eta Boeriu.

arta, care are de-a face cu materia „amorfă" şi recalcitrantă şi cu mîna nesigură a artistului.

Ma la natura la dá sempre scema
Similemente operando all'artista
C'ha l'abito dell'arte e man che tema[92]

(Dar firea-ntreagă n-o redă, ci-o-ngînă,
făcînd precum poetul care ştie
*ce vrea, dar peana-i tremură în mînă)**

Ver'è, che come forma non s'accorda
Molto fiate all'intenzion de l'arte
Perch'a risponder la materia è sorda[93]

(Acestei forţe unice şi clare,
Materia de duh însufleţită
*Nu-i dă întotdeauna ascultare.)***

În scopul obţinerii unei opere de artă desăvîrşite este nevoie să organizezi materia, s-o supui principiilor clarităţii şi proporţionalităţii[94]. În caz contrar, se obţin nişte produse hibride lamentabile[95]. Dar nici cea mai bună operă artistică nu este în măsură să întruchipeze ideea pură a frumuseţii. Aceasta este accesibilă numai Creatorului, numai el poate să se delecteze cu ea pe deplin.

La bellezza, ch'io vidi, si trasmoda
Non pur di là da noi, ma certo io credo
Che solo il suo Fattor tutta la goda[96]

(Căci ochii ei prin farmec nu răpun
doar mintea noastră; chiar şi-n ceruri, cred,
*îi gustă doar cel pururi drept şi bun.)****

În natură, însă, ideea frumuseţii abia transpare şi sarcina artistului constă în a sesiza aceste reflexe, să le facă să conveargă şi să le fixeze în opera sa. Atunci aceasta va dobîndi harul „de a-i

---

* În româneşte de Eta Boeriu.
** În româneşte de George Buznea.
*** În româneşte de Eta Boeriu.

îndrepta pe oameni pe o cale dreaptă" (riducere la gente in diritta via)[97]. Dar pentru a obține acest lucru, artistul trebuie să fie animat de dragoste care-i permite să se înalțe pe treptele pămîntescului către palatele celeste. Această stare de extaz este numită de Dante: quando amor mi spira".

I'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto ed a quel modo
Ch'e detta dentro vo significando.[98]

(Îi răspunsei: „În tainicele ore
Cînd Cupidon să mă inspire vine,
*În cale-i ies numai cu flori sonore.")**

Concepția lui Dante despre artă își are obîrșia în neoplatonism. Ea se întemeiază pe recunoașterea primatului ideii. Aceasta prezintă o desăvîrșire absolută numai cînd este în stare pură; răsfrîntă însă în materia naturii sau a artei, ea își pierde integritatea primordială. Și astfel, în fața artei stă sarcina de a se apropia de idealul transcendental care din punct de vedere teoretic nu poate fi realizat. Tocmai pe această cale arta devine simbolul unor valori superioare. Ea are nevoie de interpretare ideală; în ajutorul formei imperfecte vine interpretarea alegorică, morală și mistică în stare să dezvăluie acea *verità ascosa sotto bella menzogna*[99]. Și poate nicăieri nu s-a manifestat cu o asemenea forță această înclinație a lui Dante spre simbolism ca în următoarele versuri:

Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani[100]

(Cătați ce tîlc ar fi să se găsească
*Sub vălul ce-mi plutește pe terțină.)***

Poetul ne cheamă să citim gîndul tainic ce se ascunde sub învelișul versurilor. Tocmai această la-

---

* În românește de George Buznea.
** În românește de George Buznea.

tură ezoterică a „Divinei comedia“ a fost cea mai apreciată de către contemporanii lui Dante care vedeau în poemul lui nu numai o măreaţă operă literară, dar, înainte de toate, o comoară nesecată de cunoştinţe în domeniul ştiinţelor teologice.

Dante-artistul l-a întrecut pe Dante-teoreticianul. Cu toate că pentru noi s-au pierdut multe din cheile cu ajutorul cărora putea fi dezvăluit sensul tainic al multor imagini din „Divina comedia“, ea şi-a păstrat intactă prospeţimea. Aceasta este forţa creaţiei poetice. Terţinele danteşti dau o caracterizare a oamenilor, peisajelor, evenimentelor atît de plastică şi de individuală, încît uiţi simbolurile ascunse sub învelişul versurilor. Astfel, în pofida tezelor acceptate de marele poet, ţesătura cuvintelor se eliberează pas cu pas de premisele teologice. La un proces analog asistăm şi în arta plastică. Pentru Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, Cavallini, Giotto, accepţiunea neoplatonică a ideii nu determină creaţia. Practica lor artistică depăşeşte teoria estetică din vremea lor, teorie ce se deosebea printr-un accentuat conservatorism. Pentru toţi aceştia este caracteristică orientarea spre lumea vie şi nu spre „ideea pură“. Dar puterea acesteia continuă să se resimtă în tendinţele abstracte ale artei lor. Toţi aceşti maeştri sînt legaţi prin fire care nu duc atît de la idee la obiectul izolat, cît de la acesta din urmă spre idee. De aceea „realismul“ lor cuprinde multe elemente convenţionale care au fost abandonate abia în quattrocento, cînd imaginea artistică a fost pătrunsă aproape integral de spirit laic.

Arta italiană a secolului al XIII-lea a rezultat din confluenţa a patru torente puternice: romanic, bizantin, gotic şi antic. În diferite etape ale dezvoltării, aceste curente au un rol cînd mai mare cînd mai mic, ele coexistînd uneori paşnic, iar alteori disputîndu-şi prioritatea într-o luptă ce-şi atinge apogeul către sfîrşitul secolului al XIII-lea.

Baza culturii artistice din ducento o constituie arta romanică ce reprezintă în acelaşi timp atît antiteza goticului, cît şi treapta lui pregătitoare. Formată pe ruinele culturii antice, arta romanică, mai

ales în Italia, a folosit pe scară mare moștenirea antică pe care a prelucrat-o în direcția severității hieratice și a abstractizării, trăsături ce răspundeau exigențelor bisericii. Dar cu tot caracterul abstract al artei romanice, în ea poate fi urmărită și existența unui filon popular sănătos. Realizate de mîinile meșteșugarilor recrutați în majoritatea cazurilor dintre țărani, monumentele romanice poartă pecetea unei forțe și prospețimi primordiale. Imensele edificii uimesc prin monumentalitate. Volumele lor simple și monolite sînt statice și lesne de cuprins cu privirea, pereții se aseamănă cu niște monoliți gigantici din piatră și pretutindeni domină principiul cantitativ al masei. Aceluiași principiu i se supun sculptura și pictura care ocupă un loc însemnat în împodobirea lăcașurilor de cult. Figurile cu capete supradimensionate sînt greoaie și masive.

Caracterizate printr-o anumită plasticitate a volumelor, ele se cer parcă să fie adosate unor suprafețe plane pe care se profilează în mișcări stîngace. Corpurile lor au ceva rigid, contururile sînt anguloase, veșmintele cad în drapaje redate într-o manieră grafico-ornamentală, iar chipurile sînt în general lipsite de însuflețire și de caracter individual. Compozițiile, spațiile sînt foarte convenționale: soluția preferată constă în juxtapunerea figurilor, iar acolo unde se intenționa să fie redate una în spatele alteia, ele sînt amplasate una deasupra alteia, din care cauză spațiul se desfășoară nu atît în adîncime cît pe verticală. Cu toate acestea, imaginile artei romanice prezintă o deosebită vioiciune. Le este străin spiritul scolasticii, ele trădează adesea o observație fină din partea artistului ca și înclinația acestuia către un fel de umor grosolan și sănătos.

Arta romanică s-a bucurat în Italia de o mare vitalitate. Ea a rezistat mult împotriva răspîndirii goticului, și-a însușit în chip organic moștenirea bizantină în interpretarea ei creștin-orientală și a intrat ca o parte componentă substanțială în plămădirea stilului protorenascentist. Vitalitatea neobișnuită a artei romanice din Italia se explică prin

soliditatea temeliilor ei antice, ceea ce permitea aruncarea unei punţi între stilul romanic şi cel renascentist, contribuind totodată la apropierea celor două stiluri.[101] Avînd ca sprijin tradiţia antică, arta romanică a conţinut totdeauna sîmburele unor posibile mişcări „protorenascentiste" care luau fiinţă, de obicei, acolo unde în faţa artiştilor medievali se afla o cantitate destul de mare de reminiscenţe ale Antichităţii. Exemple pregnante de asemenea explozii „protorenascentiste" în secolele XII—XIII au oferit arta din sudul Franţei, din Provence (Saint-Trophime în Arles, Saint-Gilles, Saint-Paul-Trois-Châteaux)[102] şi din Toulouse (Saint-Sernin), arta din Dalmaţia (portalul catedralei din Trogir din anul 1240, portalul catedralei San Giusto din Trieste ş.a.)[103], arta din Apulia şi Campagna (Castello delle Torri din Volturno, aproape de Capua, din anii 1234—1239, Castel del Monte, între Barletta şi Bari, din anul 1240, o mulţime de fragmente sculptate de la aceste edificii, aflate în Museo Campagno, în Capua şi în muzeul din Bari, podoabe sculpturale izolate de la catedralele din Acerenza, Bari, Ruvo, Trani, amvonul din 1272 aflat în catedrala din Ravello, un bust de femeie într-un muzeu berlinez ş.a.)[104]. Dar toate aceste izbucniri „protorenascentiste" au fost de scurtă durată, avînd un caracter episodic[105]; ele n-au depăşit în general cadrul unor fenomene de ordin local.

Cele mai evidente indicii „protorenascentiste" prezintă arta din Apulia şi Campagna, de la care pornesc fire ce ne duc pînă la creaţia lui Niccolo Pisano. Dar nici aceasta nu deschidea o nouă perspectivă, ci mai degrabă încheia epoca evului mediu romanic în Italia. Toată arta din Apulia poartă o pecete de clasicism ofilit şi eclectic. Formată la curtea lui Frederic II, această artă a însoţit crepusculul puterii dinastiei de Hohenstaufen care nutrise visul unui mare imperiu medieval. Ea s-a înveşmîntat în toga antichizantă a stilului romanic pentru a crea în jurul împăratului o aureolă de glorie „romană". Inspiraţia din tradiţia antică nu decurgea în mod organic din necesităţi artistice, ci era dictată de considerente de măreţie de faţadă.

De aceea a rămas un episod izolat. Numai în Toscana stilul protorenascentist a constituit un punct de pornire pentru o mişcare vie care, în desfăşurarea ei neîntreruptă, a dus la Renaştere. Iată de ce acest stil are aici pe deplin dreptul să se numească Protorenaştere fără ghilimele. Căci, în adevăr, el pregăteşte terenul pentru arta din quattrocento, ai cărei iniţiatori s-au îndepărtat de regulă de maeştrii protorenascentişti.

Pe temelia artei romanice se suprapun în secolul al XIII-lea elemente ale artei bizantine şi gotice care sînt aduse din afara Italiei. Deosebit de largă a fost pătrunderea formelor bizantine, favorizată în mare măsură de relaţiile comerciale şi culturale ale Italiei cu Orientul. Curentele bizantine au jucat un rol dublu în cultura artistică din ducento. Pe de o parte, ele au încetinit afirmarea tendinţelor realiste, iar pe de alta, au înlesnit trecerea de la arta romanică la cea protorenascentistă. Procesul respectiv se manifestă cu deosebită pregnanţă în pictură, care a primit un puternic impuls bizantin[106].

Latura primejdioasă a acestei direcţii consta în faptul că stilul bizantin manifesta în mod constant preferinţa pentru formule dogmatice. Potrivit caracterului lor, aceste formule erau abstracte şi profund idealiste. Dar ele se distingeau totodată printr-o asemenea maturitate artistică încît exercitau o influenţă irezistibilă asupra tuturor popoarelor care făceau cunoştinţă cu cultura bizantină. În Italia, influenţele bizantine au pătruns sub forma unui nou val după cucerirea Constantinopolului de către cruciaţi (anul 1204). Purtătorii acestor influenţe au fost nu numai operele de artă (icoane, emailuri, miniaturi, reliefuri ş.a.), ci şi artişti emigraţi din Bizanţ şi care au deschis ateliere în Italia. În acestea, afară de greci lucrau şi maeştri locali. În urma contopirii elementelor romanice cu cele bizantine, a rezultat acea „manieră greacă“ (maniera greca) care, potrivit lui Vasari, a constituit stilul dominant în Italia pînă la reforma artistică promovată de Giotto. În „maniera greacă“, alături de elementele bizantine şi romanice, se întîlnesc

uneori și cele gotice, dar acestea nu joacă, de regulă, un rol important. Principalul pivot rămîne invariabil arta bizantină cu hieratismul ei sever, cu modul ei bidimensional și liniar de a reda lumea, cu încremenirea ei solemnă. Această artă îi este opusă aproape în toate privințele universului artistic al lui Giotto. De ea se cramponau cei care tindeau s-o folosească drept antidot împotriva noului spirit laic ce se afirma în arhitectură, sculptură și pictură. Către sfîrșitul secolului al XIII-lea, bizantinismul e pe cale să se perimeze și foarte curînd devine un anacronism istoric. Dar faptul n-a împiedicat cercurile conservatoare să-i cultive asiduu tradițiile, în felul acesta fiind apărate poziții artistice revolute. Monumente de artă ca mozaicul din absida bisericii San Miniato al Monte din Florența (1297), ca mozaicul *Încoronarea Mariei*, în catedrala din Florența (sfîrșitul secolului al XIII-lea), ca mozaicul catedralei din Pisa, terminat de Cimabue în anul 1302, sau nenumăratele icoane italo-grecești din secolul al XIV-lea sînt o mărturie elocventă a viabilității „manierei grecești“ în Italia.

Cum s-a remarcat mai sus, stilul bizantin a jucat un rol pozitiv în istoria artei din ducento. El le-a permis artiștilor italieni să-și lărgească orizontul, i-a înzestrat pe aceștia cu un nou sistem al proporțiilor figurii omenești, cu un sistem mai organic ce-și avea obîrșia în Antichitate și care era mai adecvat decît canonul romanic. Bizantinismul a favorizat și diferențierea lineară a formei care se deosebea, în sculptura și pictura romanică printr-un pronunțat caracter amorf și printr-o elaborare incompletă. Totodată, el a facilitat formei să se supună principiilor compoziției ritmice, conferind paletei italienilor un rafinament și o bogăție față de care cromatica icoanelor și frescelor romanice pare primitivă.

În sfîrșit, arta bizantină a îmbogățit cultura artistică din ducento cu o iconografie evoluată. Maeștrii italieni au împrumutat deseori de la Bizanț mai ales motivele iconografice ce se deose-

beau printr-o emoționalitate viu exprimată și care răspundeau astfel concepțiilor lor creatoare. În cadrul artei bizantine din secolele XII—XIII, aceste motive erau în majoritatea cazurilor o excepție, pe cînd pe solul Italiei ele au dobîndit rapid o largă popularitate. Asemenea motive iconografice ar fi „Hodighitria", îngerii ce planează în scena „Răstignirii", figura Mariei, căzută în leșin, în aceeași scenă și Cristos răstignit, cu trupul puternic contorsionat și capul căzut pe umăr ș.a.

Din arta bizantină, italienii au împrumutat elemente iconografice ce se deosebeau cu mult de tot ceea ce dăduse în acest domeniu Occidentul romanic. De aceea, influențele bizantine au favorizat înnoirea parțială a artei italiene. Ele au zdruncinat sistemul romanic tradițional. Pretutindeni unde ele sînt evidente, proporțiile figurii umane devin mai exacte, simțul organicului se ascute, ritmul linear devine mai complex, iar forma se diferențiază. Drept urmare, bizantinismul a îndeplinit în Italia o misiune istorică dublă: a ajutat la depășirea caracterului abstract al artei romanice și, concomitent, a păstrat integral substratul idealist al acesteia, schimbîndu-l în sensul unui mai mare rafinament și al unei mai profunde inspirații. Astfel se și explică succesul neobișnuit al „manierei grecești" în Italia secolului al XIII-lea.

Din ce direcție au pătruns în Italia modelele bizantine? Direct din Constantinopol și din provinciile grecești. Modelele constantinopolitane au jucat un rol mai activ întrucît studierea lor a contribuit la transformarea stilului romanic, pe cîtă vreme motivelor creștin-orientale le revine un loc relativ modest, ele oferind Apusului romanic prea puține noutăți. Pe cel de al doilea curent îl întîlnim într-o stare deosebit de pură la Pisa și în Sudul Italiei unde au pătruns din Răsărit, tradițiile siro-egiptene. La Pisa acestea s-au menținut pînă în al treilea pătrar al secolului al XIII-lea. Începînd aproximativ din anii douăzeci-treizeci, un mare val de influențe constantinopolitane pătrunde pînă în Lucca și Pisa, iar mai tîrziu în Siena și
 Florența. Punctul de iradiere al acestor influențe

a fost arta bizantină din epoca Comnenilor. De la sfîrşitul secolului al XIII-lea, Italia se familiarizează, în fine, cu cel mai nou curent al artei bizantine — cu stilul paleolog timpuriu. Din acesta s-a desprins marele maestru sienez Duccio[107]. După secolul al XIII-lea, curentul bizantin îşi pierde definitiv importanţa în Italia şi dacă, ulterior, se mai resimt unele ecouri ale lui, ele nu mai joacă un rol cît de cît substanţial.

A treia mare direcţie în cultura artistică din ducento a constituit-o goticul[108]. Epoca celei mai mari înfloriri a acestuia în Italia a fost secolul al XIV-lea. În secolul precedent, goticul abia începe să-şi cucerească poziţiile, cele dintîi afirmări ale sale avînd loc în arhitectură (încă din 1208), mult mai tîrziu putînd fi reperat în sculptură şi pictură în care n-a prins niciodată rădăcini adînci. Stilul gotic, asemenea celui bizantin, a jucat şi el un rol dublu în arta din ducento: a îmbogăţit-o pe aceasta cu o serie de inovaţii, pe de o parte, iar pe de alta, a frînat, iar mai tîrziu, a neutralizat mişcarea protorenascentistă.

Elemente disparate ale arhitecturii gotice au început să pătrundă în Italia încă din a doua jumătate a secolului al XII-lea, dar abia de la începutul veacului următor sistemul gotic a fost transferat integral pe pămîntul Italiei din Burgundia (de pildă abaţia din Fossanova, 1208; biserica Badia în Casamari, 1217; San Martino al Cimino, aproape de Viterbo; San Galgano aproape de Siena, c. 1227; Sant'Andrea în Vercelli, din 1219 ş.a.)[109]. Primele biserici gotice din Italia au fost construite de călugării ordinului cistercian desprins din ordinul benedictinilor din Burgundia. Conform statutelor severe ale cistercienilor, bisericile lor erau lipsite de decoraţii. Ornamentarea lăcaşurilor de cult era limitată şi de regulamentele franciscanilor şi dominicanilor care urmîndu-i pe cistercieni, au început să construiască şi ei în stil gotic. Ordinele călugărilor cerşetori tindeau de asemenea spre o simplitate extremă a edificiilor, drept care ei evitau folosirea pe scară mare a bolţilor cu nervuri, a turnurilor, vitraliilor, frescelor. Bisericile fran-

ciscane și dominicane (ca de pildă, Santa Croce și Santa Maria Novella din Florența) se remarcă printr-o marcată severitate puritană care le înrudește uneori cu lăcașurile protestante din Olanda și care le deosebește net de catedralele bogat împodobite cu sculpturi și vitralii ale Franței și Germaniei.

Introdus în Italia, stilul gotic a fost supus la o serie de amendamente și sub acțiunea condițiilor climatice locale care au impus înlocuirea acoperișurilor cu pante repezi, ascuțite, prin unele mai plate și reducerea sensibilă a dimensiunilor la străpungerile pentru ferestre. În același timp, formele importate din Franța și-au pierdut treptat puritatea. Ele s-au adaptat la vechiul fond romanic ce avea să rămînă factorul hotărîtor al stilului arhitectonic. Elementele gotice au început să fie străbătute și ele de spiritul protorenascentist. Dobîndind o notă națională, noile construcții au devenit un fel de variantă specific italiană a goticului european. Tocmai din această cauză goticul italian este atît de diferit de cel nordic. Verticala nu dobîndește niciodată în gramatica lui stilistică preponderența pe care o are în arhitectura gotică franceză, germană și mai cu seamă engleză. Verticala este echilibrată de elemente orizontale puternic accentuate. Arcele frînte sînt relativ scunde și statice, apropiindu-se cel mai adesea de forma arcelor semicirculare care continuă să joace un rol important în construcția gotică italiană. Structura construcției nu se impune niciodată vederii cu atîta acuitate ca în Nord. Datorită ferestrelor mici și absenței triforiilor, se păstrează la dispoziția pictorilor suprafețele mari ale pereților, iar spațiul lipsit de o mare tensiune și elanul spre înălțimi, tipic pentru goticul nordic, se deosebește prin calm și claritate. Toate acestea fac ca goticul italian să fie mai terestru, mai material. Și aici își spune, fără îndoială, cuvîntul influența raționalismului burghez născînd, care avea să-și găsească însă expresia deplină abia în arhitectura Renașterii.

În Italia, goticul francez a fost asimilat în modul cel mai organic de către arhitectură. Dar în

multe privințe, influențele gotice au determinat și stilul operelor de sculptură și pictură. [110] Aici însă goticul a întîmpinat o mai puternică rezistență din partea vechilor tradiții antichizant-romanice deși, în cele din urmă, el a reușit totuși să determine o serie de schimbări de substanță în arta romanică și bizantină din secolul al XIII-lea și prima parte a celui următor. Faptul este demonstrat de lucrările lui Niccolo Pisano, Giovanni Pisano, Duccio, Tino di Camaino și ale unei întregi serii de maeștri anonimi din ducento. Această largă pătrundere a formelor gotice franceze decurgea logic din intensele relații culturale ce se statornicisera în acel timp între Italia și Franța. Obiceiurile cavalerești, moravurile și gusturile erau introduse tot mai des în Italia unde găseau un larg ecou în cercurile nobilimii feudale și în cercurile burgheziei ce căuta s-o imite pe aceasta. La începutul secolului al XIII-lea, studierea limbii franceze s-a extins aproape pretutindeni în Italia; mulți scriitori de aici își compuneau operele în limba franceză (Martino da Canale, Brunetto Latini, Marco Polo ș.a.), iar Dante, citea cărțile franceze în original. Versurile poeților provensali se bucurau de o mare popularitate, ca și „Romanul Rozei“ al lui Guillaume de Lorris, ca și lecțiile profesorilor francezi. Universitățile din Paris, Tours, Orléans și Montpellier atrăgeau sute de dominicani, benedictini și minoriți care aduceau în Italia roadele învățăturii lor franțuzești. În materie de scolastică, Parisul domina în mod absolut și spre el se orienta majoritatea teologilor italieni.

Odată cu transferarea papilor de la Roma la Avignon (1305) legăturile dintre Italia și Franța au devenit și mai strînse. Pe nenumărate canale se infiltrau în Italia și modelele gotice care aveau să joace un rol deosebit în dezvoltarea artei din trecento.

Ce a dat nou și pozitiv goticul francez italienilor? Asemenea bizantinismului, el a ajutat la zdruncinarea sistemului romanic tradițional, conferind artei un mai bogat conținut emoțional. Goticul le-a făcut cunoștință italienilor cu noi soluții

constructive ce permiteau depășirea caracterului static al sistemului constructiv romanic. Bolțile ogivale în cruce, ce se repetau ritmic, făceau posibilă desfășurarea dinamică a spațiului nu numai în înălțime, ci și pe orizontală, în adîncime. Torurile și nervurile confereau stîlpilor mișcare, vitraliile colorate permiteau accesul luminii care pătrunsese anevoie în întunecatele bazilici romanice, pereții, cîndva masivi, își pierdeau parcă din greutate și se dădeau la o parte spre a ceda locul spațiului și tendinței lui de dilatare. Goticul a pus la dispoziția arhitecților italieni mijloacele datorită cărora ei au putut să dinamizeze imaginea arhitecturală. Pentru biserica catolică și pentru ordinele călugărilor cerșetori care o susțineau, asimilarea goticului a dus la întărirea pozițiilor ce le ocupau întrucît propaganda religioasă căpăta un puternic punct de sprijin în arta gotică, cu gradul ei sporit de emoționare.

În domeniul sculpturii și picturii, goticul a contribuit, de asemenea, la abolirea greoiului canon al artei romanice care s-a dizolvat într-un sistem al proporțiilor mai ușor și mai mobil. Contactul italienilor cu goticul a dus la înviorarea, la dinamizarea și potențarea expresiei față de masa amorfă specifică stilului romanic. Sub acțiunea goticului, trăsăturile feței capătă distincție, se îmbogățesc din punct de vedere psihologic, mișcările și torsiunile corpului devin mai complexe, mai acuzate, faldurile veșmintelor devin mai dinamice. În iconografie sînt introduse o serie de inovații care trădează tendința artiștilor spre dramatizarea imaginilor evanghelice (de exemplu, în compoziția „Răstignirii", picioarele lui Cristos sînt țintuite pe cruce cu un singur piron, din care cauză trupul lui capătă o tensiune sporită). Nu rareori direcțiile goticului se întrepătrund cu cele bizantine. Dar cel mai adesea, cele dintîi le înlocuiesc pe cele din urmă, întrucît au ca punct de plecare un mod mai dinamic de percepere a lumii. Contemplației bizantine calme, goticul îi opune o afectivitate plină de dramatism care împinge mișcarea pînă la stadiul de încordare grotescă. Tocmai acest dinamism al

imaginilor gotice face ca ele să se deosebească principial atît de imaginile artei romanice cît și de ale celei bizantine.

Dacă goticul i-a învățat pe italieni să gîndească mai mult în spațiu, faptul este cu adevărat valabil mai cu seamă pentru arhitectură. Sculptura și pictura au profitat mult mai puțin sub acest aspect de pe urma artei gotice. În Italia, de pildă, n-a prins rădăcini relieful sub formă de cheson în care figurile redate aproape în ronde-bosse sînt sprijinite de fundal. Nu capătă răspîndire, în pictura italiană, de astă dată, nici desfășurarea spațiului din adîncime către privitor, soluție tipică pentru miniatura gotică. În căutările lor în materie de spațiu, maeștrii italieni se bizuiau nu atît pe tradițiile gotice cît pe cele antice. Și totuși, goticul le-a îmbogățit experiența și pe linia acestor căutări. I-a învățat, printre altele, să prețuiască importanța intervalelor și să fie, astfel, mai receptivi față de problema spațiului în pictură.

Lărgind orizontul maeștrilor italieni, goticul a încetinit totodată dezvoltarea multora dintre acele elemente ce prevestiseră arta Protorenașterii. În operele gotice, chiar și în condițiile naturalismului acuzat al detaliilor, se păstra în bună parte substratul religios. Dimpotrivă, în operele protorenascentiste întîlnim un sistem de reprezentare plastică în care fiecare detaliu tinde să se desprindă de premisele transcendentalului. Astfel, întregul sistem se orientează din ce în ce mai hotărît spre viața reală.

Inițial, goticul s-a insinuat ca un corp străin în arta italiană, dar treptat a fost atît de profund și organic asimilat de ea încît, ulterior, a devenit indisolubil legat de dezvoltarea acesteia. Cu unele reminiscențe ale spiritualizării excesive specifice goticului, ale subiectivismului gotic și ale fantasticului gotic ne vom întîlni aproape la fiecare pas nu numai în arta din trecento, ci și în cea a quattrocento-ului. În modul cel mai insolit, ele se vor îmbina cu elemente ale realismului protorenascentist, iar mai tîrziu și cu ale celui renascen-

tist care se distinge printr-un pregnant caracter raționalist.

Al patrulea factor cu o importanță mare pentru dezvoltarea artei din ultima parte a ducento-ului și din prima parte a trecento-ului l-a constituit Antichitatea[111]. Dar nu Antichitatea ce se manifestase în cadrul artei romanice și despre care a fost vorba în analizarea mișcărilor „protorenascentiste", ci Antichitatea pe care italienii aveau posibilitatea s-o studieze în stare pură pe baza nenumăratelor monumente antice. În Italia, asemenea monumente s-au păstrat în cantități mult mai mari decît în alte țări europene. Este vorba de nenumăratele construcții, statui, sarcofage, medalii, monede romane. Lor li s-a adăugat vastul complex de monumente paleocreștine din secolele IV—V (bazilici, mozaicuri, fresce, sarcofage) care au păstrat multe dintre cele mai bune tradiții antice. Pornind de la această moștenire a Antichității, maeștrii italieni și-au ușurat sarcina de a se angaja pe larga cale a reînnoirii artei. Ei au început să-și însușească în mod organic moștenirea antică numai atunci cînd aceasta a devenit consonantă cu propriile lor căutări creatoare. Monumentele antice și paleocreștine care îi interesau existaseră de fapt de-a lungul întregului ev mediu. Dar puțini le acordau vreo atenție pentru că aceste monumente nu găseau atunci ecou. Ele au fost văzute cum se cuvine, pentru prima oară, în secolul al XIII-lea. Abia în această vreme ele au început să trăiască o nouă viață, abia acum au dobîndit importanță, au devenit actuale, abia în acești ani de cotitură pentru soarta întregii arte europene le-a sunat ceasul istoriei. Dar asta nu înseamnă cîtuși de puțin că atitudinea față de monumentele respective ar putea fi considerată drept cauză și sursă principală a mișcării protorenascentiste[112]. În realitate, la ele s-a făcut apel după ce s-au conturat deja cu precizie noile cerințe artistice ce decurgeau din profundele mutații sociale petrecute în comuna italiană din ducento. În aceste monumente și-au găsit în mod conștient sprijinul arhitecții Protorenașterii ca și Niccolo și Giovanni Pisano, Arnolfo di Cam-

bio, Cavallini, Giotto, în primele și timidele lor căutări ale unor forme și mijloace de expresie. Ei au știut să folosească monumentele respective în spiritul preconizat de Diderot: „Antichitatea trebuie studiată pentru a învăța să vezi natura". Este adevărat, această percepere nemijlocită a naturii era complicată extrem de mult, pentru maeștrii secolului al XIII-lea, de o multitudine de reminiscențe ale gîndirii medievale. Și totuși artiștii tindeau spre o percepere nemijlocită a realității, iar Antichitatea le venea pe acest plan în ajutor. Spre deosebire de bizantinism și de gotic, Antichitatea nu avea nimic prin care să frîneze dezvoltarea tendințelor novatoare. Și tocmai în aceasta consta marea ei forță de atracție datorită căreia ea a devenit factorul esențial în procesul formării noii arte.

—Monumentele antice i-au familiarizat pe artiștii italieni cu un sistem al proporțiilor dintre cele mai organice și mai armonioase din cîte au existat vreodată. În acest sistem criteriul de bază îl constituia legitatea naturală firească și nu elementul transcendental ca în gotic. Antichitatea se apropia de om și de natură, omul fiind pentru ea tema centrală a artei. Acest om nu era înfățișat ca un „vas pieritor plin cu vlagă spirituală", ci ca o ființă din carne și sînge, avînd materialitate și pondere. O particularitate distinctivă a sculpturii antice era plasticitatea ei pregnant exprimată, obținută prin punerea în evidență a volumului, iar în pictură prin modeleul în clarobscur. Tocmai sub acest aspect, sculptura antică și pictura paleocreștină a oferit deosebit de mult italienilor. Folosind tradiția antică, italienii și-au ușurat sarcina de a depăși atît bidimensionalitatea bizantină cît și linearitatea ornamentală gotică. Statuile și sarcofagele antice, mozaicurile și frescele paleocreștine i-au învățat pe artiști să privească forma sub aspectul ei plastic. Și nu numai s-o privească, ci și s-o construiască plastic, cu ajutorul unui relief puternic, al unui ritm gîndit al suprafețelor și cu ajutorul clarobscurului. În sfîrșit, picturile murale și mozaicurile paleocreștine i-au familiarizat pe artiștii italieni cu sistemul perspectivei antice. Folo-

sind-o pe aceasta, ei își propuneau drept sarcină să creeze o ambianță spațială reală pentru figura tridimensională. Și iată că în operele lui Cavallini, care a manifestat o receptivitate excepțională față de moștenirea artei paleocreștine, această problemă a fost pentru prima oară rezolvată.

Luînd ființă pe temeliile artei romanice, cultura artistică din ducento, care mai tîrziu a asimilat curentele bizantinizant, gotic și antic, a fost lipsită de unitate stilistică. Una dintre prejudecățile istoriei artelor este concepția despre diferite epoci istorice ca despre niște perioade stilistice absolut integre, perfect conturate și închise în sine. Într-o asemenea tratare procesul istoric devine static și plat. Chiar și o epocă atît de perfect conturată la prima vedere ca cea a Renașterii a fost în realitate plină de contradicții care s-au manifestat deosebit de viu în confruntarea dintre tendințele gotice și cele renascentiste. Și contradicții de acest fel, poate și mai mari încă, prezintă cultura din ducento. În această perioadă de tranziție, nu toți artiștii erau receptivi la nou, așa cum în epoca Renașterii nu era nici pe departe totul renascentist. În secolul al XIII-lea, coexistă în paralel curentele romanic, bizantinizant, gotic și antichizant. Ele se confruntă unul cu altul, se resping reciproc iar uneori se contopesc. Și pentru cercetătorul fenomenului este foarte interesant să detașeze din toată această complexă varietate de curente un grup bine conturat de monumente care să constituie linia de forță în dezvoltarea artei din ducento. Tocmai această linie care are pe deplin dreptul să se numească protorenascentistă determină acea mișcare artistică ce-și va găsi mai tîrziu desăvîrșirea logică în aria quattrocento-ului.

IV. ARHITECTURA PROTORENAŞTERII

Primele mutaţii hotărîtoare pentru dezvoltarea artei renascentiste s-au profilat, încă de la sfîrşitul secolului al XI-lea, nu în sculptură şi pictură, ci în arhitectură, care a dobîndit la Florenţa o pecete atît de originală încît i-a dat temei lui Burckhardt[113] ca, încă din 1867, să-i caracterizeze stilul drept protorenascentist. Termenul de „Protorenaştere" adoptat pentru prima oară de Burckhardt n-a avut însă în ştiinţă ecoul pe care-l merită. Chiar dacă era folosit, el era aplicat exclusiv la monumentele de arhitectură. Între timp, însă, ştiinţa a acumulat atît de multe date noi, încît termenul respectiv necesită o interpretare mai largă, întrucît el exprimă excelent tendinţele noi ale artei italiene din secolele XII—XIII, incluzînd sculptura şi pictura. Şi Niccolo Pisano şi Arnolfo di Cambio şi Giotto împărtăşesc în general aceleaşi idealuri pe care le-au întruchipat în creaţiile lor nemuritoare arhitecţii Protorenaşterii. Iată de ce ni se pare imposibil de despărţit edificiile protorenascentiste de cultura artistică din ducento, şi de tratat ca un complex stilistic pur romanic, izolat de restul creaţiei artistice, neavînd adică o legătură organică cu lucrările întemeietorilor mişcării protorenascentiste în sculptură şi pictură.

Mai toate construcţiile protorenascentiste au fost edificate fie la Florenţa, fie în oraşele aflate în zona de gravitaţie a acesteia[114]. Caracterul simptomatic al acestui fenomen n-a fost remarcat, deşi

merită cea mai mare atenție. Faptul că tocmai între zidurile Florenței a apărut pentru prima oară puternica mișcare protorenascentistă din arhitectură nu este, desigur, întîmplător. Constituie, dimpotrivă, o verigă logică în lanțul unor fenomene asemănătoare legate organic de destinul celui mai evoluat oraș al Italiei din acea vreme. Și fenomenul respectiv are la bază aceleași premise sociale care au determinat dezvoltarea picturii și sculpturii noi din Toscana.

Principalele monumente ale arhitecturii protorenascentiste sînt Baptisteriile și bisericile San Miniato al Monte, San Salvatore al Arcivescovado, San Iacopo Soprarno, în Florența, Badia, în Fiesole și Collegiata, în Empoli (planșele 1—11)[115]. Toate aceste monumente de arhitectură trădează o înrudire stilistică strînsă ce dovedește apartenența lor la aceeași școală. Maeștrii acestei școli au folosit pe scară mare incrustația în marmură policromă pe care au combinat-o abil cu elemente și profile antichizante ce se distingeau printr-o excepțională meticulozitate și precizie a finisajului. Cînd au creat acești maeștri? Iată o problemă foarte controversată în istoria arhitecturii italiene. În timp ce un grup de cercetători (Rupp, Beenken) datează majoritatea construcțiilor protorenascentiste la sfîrșitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea, un alt grup (Bene, Swoboda, Frankl, Salmi, Paatz, Horne) le datează la sfîrșitul secolului al XI-lea și în secolul următor. O asemenea diferență de opinii se explică în parte prin absența unor mărturii literare cu autoritate despre timpul exact al edificării clădirilor, dar mai ales prin faptul că construcția lor dura de obicei cu secolele.

În pofida dificultăților, în prezent există temeiuri pentru a recunoaște ca justă părerea acelor cercetători care au preconizat datarea în sec. al XII-lea. În orice caz, finisarea fațadelor s-a prelungit aproape de-a lungul întregului secol al XII-lea și a cuprins chiar și o parte din cel următor. Or, tocmai fațadele acestor edificii prezintă cel mai mare interes pentru cercetător întrucît ele re-

flectau deosebit de pregnant felul nou de a înțelege arhitectura.

Baptisteriul din Florența (planșele 1—4) a fost înălțat pe temeliile unuia mai vechi (atestat, probabil, în 1059) datînd nu mai devreme de sfîrșitul secolului al XI-lea sau din prima jumătate a secolului al XII-lea[116]. Finisajul interior și exterior al edificiului a durat pînă la sfîrșitul secolului al XIII-lea: brîul superior al fațadei a fost executat pe la jumătatea secolului al XII-lea, pardoseala și mozaicul — de-a lungul secolului al XIII-lea, absida semicirculară a fost transformată într-una dreptunghiulară începînd din 1202 și a fost decorată cu mozaicuri începînd din anul 1225. Biserica San Miniato (pl. 5—7) a fost construită începînd din anul 1014, de-a lungul întregului secol al XI-lea. Absida și partea de jos a fațadei au căpătat forma definitivă la sfîrșitul secolului al XI-lea, partea de sus a fațadei — pe la jumătatea secolului al XII-lea, frontonul — la începutul secolului al XIII-lea, iar pardoseala a fost terminată abia în anul 1207[117]. Fațada bisericii Badia din Fiesole (pl. 8) a fost executată nu mai devreme de jumătatea secolului al XII-lea[118]. Fațada bisericii Collegiata in Empoli (pl. 9) a fost începută (dacă e să dăm crezare inscripției și datei consemnate pe arhitrava nivelului inferior) în anul 1093 și terminată în cursul primei jumătăți a secolului al XII-lea[119]. San Salvatore și San Iacopo Soprarno (pl. 10—11) datează de la sfîrșitul secolului al XII-lea — începutul secolului al XIII-lea[120].

Toate aceste date demonstrează clar că finisarea fațadelor de la edificiile care ne interesează au fost realizate în cursul secolului al XII-lea și, uneori, ea s-a prelungit chiar pînă la începutul secolului al XIII-lea. Această arhitectură a precedat în mod nemijlocit pătrunderea goticului în Toscana, unde stilul gotic a început să se infiltreze începînd cu jumătatea secolului al XIII-lea. Și tocmai goticul a barat calea arhitecturii protorenascentiste ale cărei prototipuri au constituit o adevărată școală pentru toți marii maeștri din ducento. Goticul a întrerupt acel curs de dezvoltare a arhitecturii ita-

liene care ar fi putut atinge, poate, nivelul la care se situau bunăoară Niccolo Pisano sau Giotto.

Luînd ființă în cadrul arhitecturii florentine din secolele XI—XII, curentul protorenascentist s-a manifestat ca atare înainte de toate în arta construcțiilor. În evul mediu, arhitectura a fost în permanență o artă cu rol conducător față de care pictura și sculptura au avut o situație de subordonare. Și tot astfel a rămas ea și în secolul al XII-lea și în prima jumătate a celui următor. Iată de ce ea reacționa atît de prompt la noile adieri ce pluteau în aer. Dar exista o cauză și mai adîncă ce explică înflorirea timpurie a arhitecturii în Toscana, și anume aceea că dintre toate artele ea avea caracterul civic cel mai pronunțat. În orașele-comună, ea îndeplinea o funcție politică bine determinată: monumentele ei atrăgeau zilnic privirile mulțimilor, impresiile produse de ele asupra miilor de oameni devenind imediat un bun al conștiinței publice. În afară de aceasta, însuși procesul apariției monumentelor de arhitectură era de așa natură încît a făcut posibilă afirmarea unui spirit nou, democratic în operele înălțate de arhitecți. Aceste monumente erau ridicate de mari colective de pietrari, dulgheri, sculptori, vitraliști conduși de un magistru (adică arhitect) care provenea de obicei din mediul pietrarilor și nu era altceva decît cel mai calificat dintre muncitori. Colectivele de constructori, corporațiile ce-și aveau maeștri, calfe și ucenici, vătășei și șefi de echipe constituiau un fel de organizații profesionale alcătuite pe bază de solidaritate. Ele erau alcătuite din oameni simpli care dădeau, uneori, o interpretare atît de liberă cărților „sfinte" încît scenele săpate de ei în piatră, cu care împodobeau capitelurile coloanelor trădau adesea o atitudine foarte sceptică față de religie. Lucrînd în colectiv la ridicarea unor mari construcții, membrii breslei exprimau, în mod firesc, în creația lor stările de spirit generale ale comunei. Fapt ce explică de ce principala cotitură stilistică s-a conturat în arhitectură mai devreme decît în pictură și sculptură, arte care, ca metodă de lucru, erau de un tip mai individualist.

Ca însuşire distinctivă a construcţiilor protorenascentiste poate fi socotit caracterul lor antichizant foarte accentuat. Întîlnim în aceste construcţii, fiind folosite pe scară largă, nu numai motive disparate ale arhitecturii romane (coloane şi semicoloane corintice, pilaştri corintici, antablamente, arce, ancadramente de ferestre şi uşi), dar, uneori, chiar fragmente întregi din edificii antice (ca de pildă capiteluri şi fusuri de coloane). Într-un asemenea volum, moştenirea antică n-a constituit material de împrumut de-a lungul întregului ev mediu, nici chiar în limitele celor mai „protorenascentiste" curente. Dar aici se cuvine să fim surprinşi nu atît de cantitatea motivelor antice, cît de calitatea excepţional de înaltă a execuţiei lor şi de subtila înţelegere a structurii lor. Sub acest aspect, construcţiile protorenascentiste ocupă un loc absolut aparte, fapt înţeles admirabil încă de oamenii din epoca Renaşterii. Uimiţi de frumuseţea „pur romană" a acestor edificii, ei au creat legenda despre originea antică a monumentelor respective. Cu multă uşurinţă, Giovanni Villani[121] şi Boccaccio, Marchione di Coppo Stefani, şi Poliziano, Borghini, şi Vasari considerau Baptisteriul din Florenţa drept o construcţie romană. Pentru ei, acesta nu era altceva decît un templu al lui Marte, ridicat în epoca lui August şi scăpat neatins în urma devastării Romei de către regele ostrogot Totila, iar mai tîrziu adaptat la necesităţile cultului creştin. După opinia lui Villani, Baptisteriul chiar avea, asemenea Pantheonului, un orificiu deschis în cupolă. În această legendă despre originea romană a Baptisteriului îşi spune răspicat cuvîntul creşterea conştiinţei naţionale a florentinilor care începeau să se considere drept succesori direcţi ai culturii antice. Asemenea stări de spirit s-au reflectat şi mai pregnant în relatarea lui Manetti, biograful lui Brunelleschi[122]: bisericile florentine Santi Apostoli şi San Pier Scheragio au fost construite de către Carol cel Mare, întemeietorul mitic al Florenţei; acesta a curăţat Italia de longobarzi şi de collegii (adică de corporaţiile pietrarilor lombarzi), a încheiat o alianţă cu papa şi cu grupările care au

rămas din Republica romană, şi a adus cu el arhitecţi din Roma care au construit bisericile amintite. Mai tîrziu, imperiul a căzut în mîinile germanilor care au implantat acolo noul stil (adică goticul). Acest stil, tratat de Manetti cu un nedisimulat dispreţ, a dăinuit pînă în epoca lui Brunelleschi, cînd a fost reinstaurată „buna manieră antică". În această concepţie pătrunsă de spiritul mîndriei naţionale, se face simţită cu claritate tendinţa lui Manetti de a detaşa reforma artistică promovată de Brunelleschi de tradiţiile monumentelor protorenascentiste, despărţite în timp de înflorirea artei quattrocento-ului prin veacuri de barbarie „gotică".

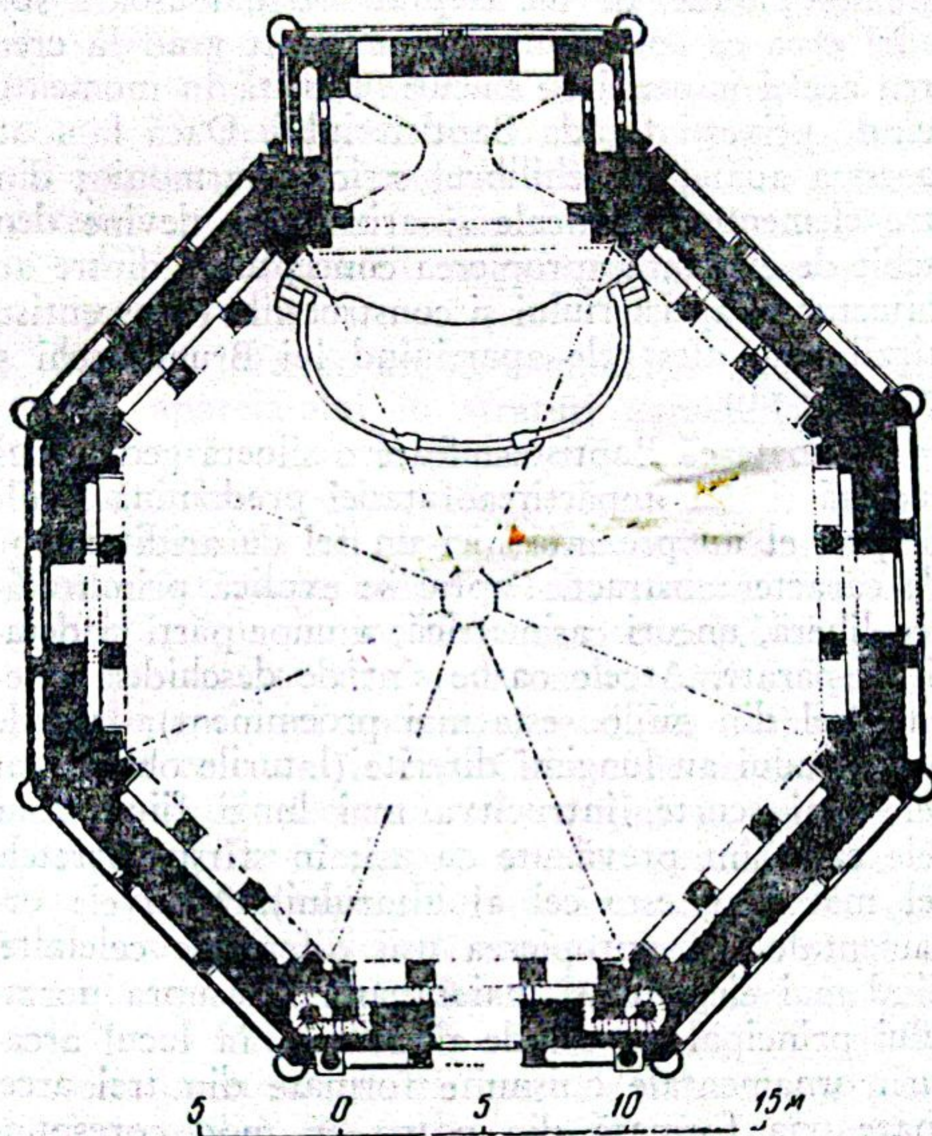
Oricît ar fi de puternică componenta antică în construcţiile protorenascentiste, ea nu era totuşi în stare să dizolve substratul romanic. Acesta din urmă se face simţit în modul de înţelegere a spaţiului, în caracterul static al volumelor, în „apareiajul dublu" al faţadelor, ca şi cînd acestea s-ar desface în două învelişuri, în cunoscuta masivitate a stîlpilor, în aspectul greoi al arcelor care au încă o mare deschidere. Totuşi pe această temelie romanică, arhitecţii florentini găsesc soluţii atît de noi încît edificiile lor se detaşează mult de tradiţiile stilului romanic, gravitînd spre grupul monumentelor mai tîrzii ale Renaşterii.

În toate construcţiile protorenascentiste este practicată pe scară mare placarea pereţilor cu plăci de marmură multicoloră ce formează decoruri geometrice (motiv pentru care stilul acestor construcţii se numeşte cu incrustaţii)[123]. Marmura albă de Carrara, cea denumită *rosso di Siena* (roşie de Siena) şi cea *verde di Prato*, de nuanţă închisă, aproape neagră, creează o combinaţie cromatică fermecătoare ca rafinament, în cadrul sever format de coloanele, semicoloanele şi pilaştrii din Antichitate. Datorită diminuării dimensiunilor clădirilor (fapt ce sare în ochi mai ales la bisericile Badia, San Salvatore şi San Iacopo Soprarno), acestea produc, în comparaţie cu clădirile pur romanice, o mai puternică impresie de intimitate. Nu le este proprie masivitatea accentuată a lăcaşurilor romanice că-

reia îi iau locul proporţiile mai uşoare. Paramentul de marmură multicoloră parcă ar dizolva peretele în ornamente şi finele articulaţii arhitecturale nu tulbură principiul bidimensionalităţii, iar folosirea largă a arcelor oarbe, a semicoloanelor şi pilaştrilor anulează impresia de masivitate a pereţilor, dîndu-le un caracter mai articulat în timp ce compoziţia devine tot mai uşoară pe măsură ce se înalţă, astfel încît în loc de „apareiaj dublu" faţada trece treptat la un „apareiaj simplu". Pereţi articulaţi atît de ritmic nu cunoscuse arhitectura romanică. N-a cunoscut ea nici acel nou simţ al proporţiilor care, la edificiile protorenascentiste, apare atît de clar în împărţirea faţadelor. Sub acest aspect, edificiile sînt autentic protorenascentiste întrucît ele sînt orientate vădit spre lumea reală şi spre om. Aspectele legate de cult trec în planul secund, cedîndu-l pe primul necesităţilor de ordin estetic ce decurg din noile cerinţe umaniste.

— Baptisteriul din Florenţa a servit, probabil, drept prototip de bază pentru majoritatea clădirilor protorenascentiste (pl. 1—4)[124]. El are planul de formă octogonală, tipică pentru baptisteriile romanice (fig. 1). Faţada este împărţită în trei nivele. Colţurile sînt consolidate prin stîlpi, executaţi, la timpul lor, din gresie verde-cenuşie (aşa-zisul *macigno*, mată, a cărei suprafaţă nepolisată contrasta admirabil cu marmura strălucitoare. Abia în anul 1293 aceşti stîlpi au fost placaţi cu rînduri alternative din plăci de marmură albă şi de culoare închisă. Stîlpii împreună cu pilaştrii şi cu semicoloanele ce flanchează uşile la primul nivel, precum şi arcele, arcaturile şi semicoloanele cu faţete de la al doilea nivel formează învelişul exterior al clădirii, prin ale cărui deschideri se vede al doilea înveliş placat în marmură. Acest tip de faţadă „în două straturi" este pur romanic. De aceea, arcada oarbă aminteşte atît de mult de lesenele romanice, ea fiind diferită totuşi de acestea prin aspectul mai aerian şi prin caracterul mai diferenţiat al articulaţiilor. Pilaştrii şi semicoloanele corintice, arhivoltele arcelor, cornişele, elegantele ancadramente ale ferestrelor — toate aceste elemente sînt realizate cu acel

simț rafinat al proporțiilor pe care în zadar l-am căuta la edificiile pur romanice. Aceste elemente sînt foarte puțin reliefate și nu îngreuiază cîtuși de puțin aspectul peretelui. Cît privește acesta din urmă, el nu apare nicăieri ca un monolit. Placat



1. Baptisteriul din Florența. Plan.

în marmură cu dale ce formează motive decorative geometrice care transpar prin arcadă, peretele ne apare ușor, aproape translucid. Motivul ornamental al arcaturii de la nivelul al doilea și al dreptunghiurilor plasate deasupra ferestrelor sporesc într-o măsură și mai mare această transparență a învelișului interior al fațadei prin arcada învelișului exterior, întrucît micile arce și dreptunghiurile sînt întretăiate parcă întîmplător de stîlpi, de se-

micoloane și de arcade. La nivelul al treilea „învelișul dublu" de la primele două nivele dispare; pilaștrii corintici canelați sînt realizați aici aproape într-un singur plan, închizînd între ei dreptunghiuri ornamentale. Datorită unei asemenea tratări, compoziția fațadei devine treptat tot mai ușoară spre vîrf ceea ce contribuie într-un înalt grad la crearea acelei impresii de bucurie simțită în momentul cînd privești fațada Baptisteriului. Dacă la toate acestea adăugăm echilibrul strict și armonios dintre elementele verticale și orizontale, devine deosebit de evidentă apropierea conceptuală dintre arhitectura Baptisteriului și construcțiile renascentiste tîrzii, mai ales cele aparținînd lui Brunelleschi și cercului său.

Cu toate că Baptisteriul are o siluetă geometrică închisă și în împărțirea fațadei predomină liniile drepte, el nu prezintă nici un fel de ariditate sau de caracter abstract. Faptul se explică prin tratarea liberă, uneori asimetrică, a unor părți și detalii disparate. Arcele oarbe sînt de deschideri diferite (cel din mijloc este mai proeminent); laturile octogonului au lungimi diferite (laturile oblice sînt cele mai scurte, întrucîtva mai lungi fiind doar cele care sînt prevăzute cu uși; în sfîrșit, peretele cel mai lung este cel al altarului). Motivele ornamentale din apropierea ușii diferă de celelalte, fiind mai elegante și mai ușoare. Deasupra portalului principal — cel de răsărit — în locul arcaturii ornamentale obișnuite formate din trei arce, apare una formată din patru, în mod corespunzător fiind lărgită arcada oarbă. În interior, spațiile centrale dintre coloane sînt în toate cazurile ceva mai largi decît cele de pe flancuri, iar distanța dintre coloanele ce flanchează ușile este mai largă decît aceea dintre coloanele de pe laturile oblice ale octogonului[125]. Toate aceste variații abia sesizabile, ce-și găsesc analogie în construcțiile antice grecești, disimulează rigiditatea liniilor ce compun Baptisteriul, conferind compoziției lui arhitecturale mai multă suplețe și organicitate.

Interiorul Baptisteriului (pl. 3—4), are un caracter și mai antichizant decît exteriorul. Compo-

zițional, el amintește de bisericile bizantine timpurii (o analogie deosebit de apropiată o prezintă biserica Sf. Serghios și Bacchos din Constantinopol, secolul al VI-lea), cu singura deosebire că nișele și galeriile construcțiilor bizantine sînt tratate la Baptisteriu mai plat[126]. Nișele de la parter prevăzute cu coloane corintice, ca și pilaștrii care le flanchează ne trimit cu gîndul la Pantheon. Pe baza acestor împrumuturi bizantine și romane, arhitectul Baptisteriului ajunge la soluții absolut noi care prezintă o serie de trăsături tipic romanice și se acordă în chip fericit cu principiile ce guvernează compoziția fațadei.

Nivelul inferior are o compoziție „dublă" asemenea apareiajului în straturi caracteristic fațadei. Printre coloanele și pilaștrii ce formează învelișul exterior se întrevede peretele placat în marmură, formînd cel de-al doilea strat sau înveliș. Nișele sînt puțin adînci și din această cauză elementul spațiu rămîne slab accentuat. Nivelul superior este tratat sub forma unei galerii false: între pilaștrii corintici apar arcade duble despărțite de elegante colonete ionice. Colonetele se sprijină pe o balustradă decorată cu imagini în mozaic ale prorocilor, iar deasupra arcelor peretele este decorat cu incrustație colorată. Întrucît arcada galeriei are mai multe deschideri decît numărul ferestrelor și întrucît, adesea, axul arcelor nu coincide cu al ferestrelor, în multe locuri, prin arcadă se vede peretele (pl. 4) lipsit de orice decor (coloritul peretelui, imitînd o incrustație în marmură, este un adaos tîrziu). În acest fel, întreaga galerie nu este altceva decît un simplu decor al peretelui menit să mascheze masa principală a construcției care, deși se întrevede prin arcade, nu are totuși o funcție estetică proprie întrucît rămîne neprelucrată. Aspectul de „strat dublu" al compoziției este redus astfel aproape la zero. În friza casetată ce leagă mozaicul cupolei de galeria falsă, acest caracter de „strat dublu" dispare cu totul cedînd locul tratării pur plate a peretelui. Pentru a uni în mod mai organic mozaicurile cu incrustația peretelui, în casetele frizei au fost date imagini în mo-

zaic ale sfinților, ceea ce ascunde în mare măsură caracterul tranșant al trecerii de la zonele placate cu marmură la cele acoperite cu mozaic. Făcînd ca, pe măsură ce se înalță, compoziția să devină treptat tot mai ușoară, arhitectul Baptisteriului obține o excelentă unitate a impresiei generale. În pofida abundenței detaliilor antichizante, punctul de pornire în înțelegerea spațiului și a peretelui rămîne aici stilul romanic care capătă însă o interpretare protorenascentistă extrem de curajoasă.

Principiile artistice care stau la baza Baptisteriului din Florența determină și stilul altor edificii protorenascentiste. Printre acestea cele mai interesante și păstrate cel mai bine sînt bisericile San Miniato din Florența și Badia din Fiesole. Fațada bisericii San Miniato (pl. 5) este împărțită în trei zone. Prima constă dintr-o arcadă oarbă ale cărei arce se sprijină pe semicoloane subțiri și elegante de ordin corintic, amintind prin proporțiile lor de coloanele de la Ospedale degli Innocenti a lui Brunelleschi. Printre arcade se întrevede peretele placat în marmură. Și aici avem, prin urmare, un apareiaj „dublu" cu un parament exterior (arcada) și cu încă un înveliș interior (peretele). Cea de a doua zonă este tratată mai plat: pilaștrii aproape se contopesc cu peretele, mozaicul de deasupra ferestrei se armonizează minunat cu ușoarele decoruri geometrice la fel de plate ca și figurile compoziției *Deisis* și ca fundalul aurit ce se vede în spatele lor. Și mai plat este tratată cea de-a treia zonă: un fronton monolit, nedivizat, împodobit cu un decor mărunțit ce formează trei fîșii orizontale. În zona superioară, apareiajul „dublu" prezent la primul nivel dispare complet, fapt datorită căruia compoziția fațadei dobîndește un aspect aerian, ușor (ca și la Baptisteriul din Florența, a fost adoptat și aici principiul ușurării treptate și consecvente a construcției odată cu creșterea ei pe verticală). În tratarea compozițională a fațadei ne atrage atenția în primul rînd caracterul diferențiat al maselor, străin stilului romanic și, totodată, noul simț al proporțiilor și excepționala minuțiozitate arătată în executarea detaliilor antichizante. Aceleași

trăsături ne atrag atenția și în amenajarea absidei bisericii San Miniato (pl. 6—7) care a fost executată în același timp cu zona inferioară a fațadei. Compoziția „dublă", în două straturi, este reluată și aici, în partea superioară ea cedînd locul compoziției „simple", plate a mozaicului executat în anul 1297. Remarcabili sînt pilaștrii corintici canelați ce flanchează absida și care-i vor sluji ca model lui Brunelleschi.

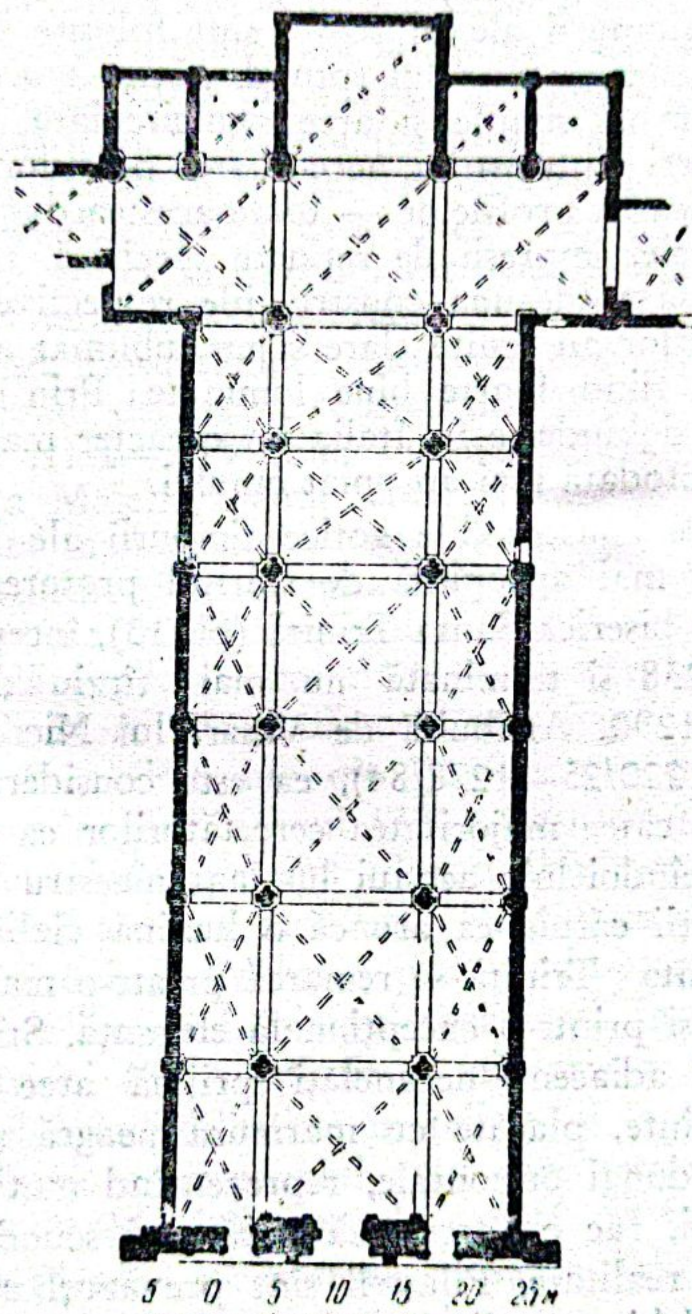
O apropiere neobișnuită de arhitectura lui Brunelleschi trădează și fațada bisericii Badia din Fiesole (pl. 8) care a slujit, fără îndoială, ca prototip pentru Ospedale degli Innocenti. După frumusețea proporțiilor și caracterul aerian, ușor al volumelor, acest edificiu poate fi considerat un model clasic al stilului protorenascentist. În comparație cu Baptisteriul și cu San Miniato, la Badia se cuvine remarcată accentuarea caracterului plat și bogăția ornamentală a fațadelor asemănătoare unui covor. Totuși, întîlnim și aici, în zona inferioară, compoziția „dublă" (arcada oarbă și peretele ce se întrevede prin ea) care îi cedează locul celei „simple", în zona superioară, unde chiar ancadramentele ferestrelor aproape că se contopesc cu suprafața peretelui. Diafane și elegante, motivele ornamentale conferă acestei mici biserici un caracter sărbătoresc, făcînd ca ea să amintească prin spiritul ei, în general, de capelele Renașterii. Datorită faptului că arhitectul folosește liber și cu mult curaj ornamentul, acesta este lipsit total de monotonie fastidioasă și de ariditate geometrică. Ancadramentele celor două mari pătrate situate deoparte și de alta a ușii conțin motive decorative diferite, tot diferite fiind și ornamentele în formă de mici pătrate, iar mai sus, în interiorul arcelor laterale, benzile împărțite în mici dreptunghiuri sînt asimetrice (în stînga conțin cinci, iar în dreapta, patru dreptunghiuri) și urcă mai sus decît benzile din arcada centrală, în timp ce în trasarea liniilor verticale de deasupra arcadei lipsește un paralelism strict. Prin aceste și multe alte asemenea abateri de la simetrie, neobservabile la prima vedere, arhitectul bisericii Badia obține o construcție com-

pozițională liberă și plină de dinamism. Chiar dacă această compoziție își trage obîrșia, cum presupune Swoboda[127], din schema fațadei unui palat bizantin timpuriu (compară cu imaginea palatului lui Teodoric din mozaicul de la Sant' Apollinare Nuovo din Ravenna), ea se bucură aici de o interpretare creatoare atît de originală încît este exclus să putem vorbi de o imitație oarbă a modelelor bizantine. Forța arhitecților protorenascentiști constă tocmai în capacitatea de a prelucra și topi organic elemente orientale și antice împrumutate de aiurea într-un nou stil ce răspundea nevoilor orașelor-comună italiene.

Înflorirea arhitecturii protorenascentiste a fost de scurtă durată[128]. Cînd, pe la jumătatea secolului al XIII-lea, în Toscana au început să pătrundă influențele gotice, formele Protorenașterii au fost înlocuite destul de rapid de cele ale goticului care dobîndeau de la an la an o tot mai largă popularitate. Începînd cu cea de-a doua jumătate a ducento-ului, stilul gotic s-a impus cu atîta vigoare încît pătrunderea sa în Florența n-a putut fi împiedicată nici de puternica tradiție protorenascentistă. Dar goticul și Protorenașterea se excludeau reciproc, conviețuirea lor în arhitectură fiind de neconceput. Un compromis de durată între cele două direcții era și el imposibil. Și atunci a triumfat goticul care a întrerupt linia de dezvoltare a arhitecturii protorenascentiste.

De-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIII-lea în Toscana au fost făcute totuși cîteva încercări de a opune goticului tradițiile arhitecturii protorenascentiste, dar chiar și cea mai serioasă dintre aceste încercări s-a terminat în cele din urmă printr-un eșec parțial. Ne referim aici la creația arhitecturală a lui Arnolfo di Cambio (cca 1240—1302). Și Arnolfo, asemenea altor contemporani ai săi, a plătit tribut goticului, dar el a interpretat în mod atît de personal formele acestui stil, încît a reușit să contribuie la crearea acelei variante toscane, foarte originale, a stilului gotic, care a păstrat și multe elemente protorenascentiste.

La Florența, goticul și-a făcut apariția încă din anii patruzeci ai secolului al XIII-lea. În anii 1245—1246, a început construcția transeptului bisericii Santa Maria Novella, iar din 1276 — con-



2. Biserica Santa Maria Novella. Florența. Plan.

struirea navei longitudinale (fig. 2 și pl. 12)[129]. În jurul anului 1250 a început construirea bisericilor Annunziata, San Spirito și Ognissanti, iar între 1280 și 1285 — construirea loggiilor curții de la Palazzo del Podestà[130]. Principalii propagandiști ai goticului au fost ordinele călugărilor cerșetori (do-

minicanii, val-lombrozazii, benedictinii, franciscanii ş.a.) care porneau de la modelele cisterciene (San Galgano ş.a.). O deosebită apropiere de aceste prototipuri se poate constata la Santa Maria Novella (pl. 12). În majoritatea construcţiilor gotice timpurii ale Florenţei sînt folosite bolţi în cruce, stîlpi cu profilul rotund, pătrat sau octogonal, nervuri simple şi arce semicirculare. Largile deschideri dintre stîlpi, accentuarea pereţilor netezi, simplificarea profilelor — toate acestea duc la crearea acelei impresii de reţinere specifică pe care ne-o lasă totdeauna construcţiile respective. Interioarele lor au limite clare şi un subliniat caracter spaţial, fiind foarte bine luminate. Prin aceasta goticul dobîndeşte în Italia un caracter mai terestru şi totodată mai apropiat omului.

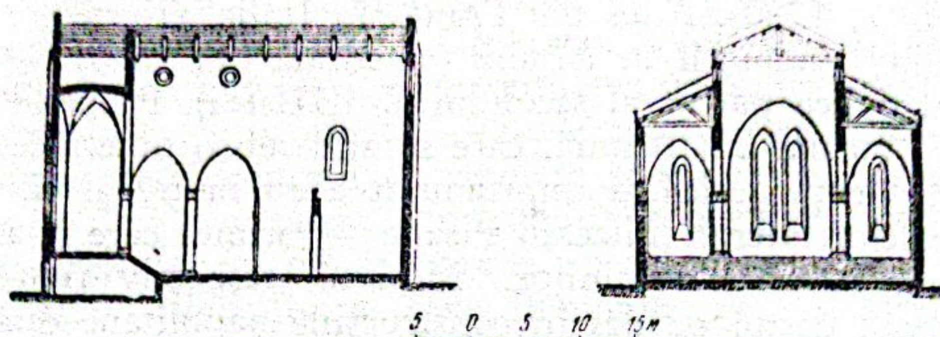
Dintre construcţiile gotice timpurii ale Florenţei, cea mai apropiată de spiritul protorenascentist este biserica Santa Trinità (pl. 13), începută în anul 1258 şi terminată nu mai tîrziu de anii 1280—1290. Atribuită de Vasari lui Niccolo Pisano (1220/25—1278/84), ea este considerată astăzi de către majoritatea cercetătorilor ca aparţinînd neîndoielnic acestui luminat maestru asupra activităţii căruia ea aruncă o lumină vie[131]. Biserica Santa Trinità se remarcă printr-o mare simplitate şi printr-o excepţională eleganţă. Stîlpii şi pilaştrii adiacenţi necanelaţi sprijină arce ogivale uşor frînte, placate cu marmură neagră şi albă. Aceste dungi orizontale, reprezentînd motive pur pisaneşti, fac ca arcele să pară mai scunde decît sînt în realitate. Pilaştrii sînt prevăzuţi cu capitele antichizante din frunze de acant, cu socluri şi cu cîte două uşoare brîie care, împreună cu profilele soclurilor, sînt menite să potenţeze importanţa articulaţiilor orizontale. Prin asemenea procedee, arhitectul neutralizează liniile nervurilor ascendente. Interiorul cu pereţi netezi şi cu stîlpi lasă o impresie de calm, ceea ce îl apropie de construcţiile protorenascentiste. Pentru acest interior este caracteristică dizolvarea linearităţii gotice pline de

tensiune în ritmul clar și măsurat al suprafețelor plane.

Biserica Santa Trinità are trei nave. Pe marginile navelor laterale sînt amplasate capele. Acest motiv, cu mare viitor în arhitectura Renașterii, a apărut pentru prima dată la Notre-Dame din Paris (c. 1220). Adus din Franța în Italia, el este întîlnit mai întîi în Apulia (catedrala din Ruvo — al doilea pătrar al secolului al XIII-lea). Probabil că tocmai din Apulia, care se afla sub o puternică influență gotică, a împrumutat acest motiv al capelelor laterale Niccolo Pisano — primul care le-a împărtășit florentinilor. Motivul respectiv figurează destul de des în construcțiile napolitane din secolele XIII—XIV (San Lorenzo Maggiore, San Pietro a Majella, Santa Chiara), care gravitează în orbita monumentelor angevine. Mai întîlnim acest element și în biserica-sală Sant' Andrea din Messina (sec. XIII). În secolul al XIV-lea, capela colaterală capătă o destul de largă răspîndire în Italia de Nord (de pildă, asemenea capele are catedrala San Petronio din Bologna a cărei construcție a început în anul 1390). Capelele s-au impus, devenind apanajul donatorilor particulari. Adăpostind altare și morminte, ele răspundeau unor necesități noi, individuale, permițîndu-i credinciosului să se izoleze în timpul rugăciunii. Însuși faptul apariției lor constituie o mărturie a creșterii tendințelor individualiste în religie și a detașării din mulțime a mireanului avut care creează pentru sine, în biserică, propria capelă. Și faptul că Niccolo Pisano a construit, în Santa Trinità, asemenea capele vorbește de la sine despre caracterul novator al activității sale pe tărîmul arhitecturii, activitate ce îmbina într-un chip original tradițiile gotice cu cele protorenascentiste.

Discipolul direct al lui Niccolo Pisano a fost Arnolfo di Cambio[132]. După proiectul lui a fost construită, între anii 1284 și 1310 biserica mînăstirii Badia din Florența (fig. 3 și pl. 14), reprezentînd o mică bazilică cu trei nave acoperită cu

un planşeu de lemn. Cu toate că biserica a fost refăcută în anul 1627 în spirit baroc, ea ne oferă destule elemente pentru reconstituirea aspectului ei inițial. Altarul era amplasat la un nivel mai înalt decît nava longitudinală și era flancat de două ca-



3. Biserica Badia din Florența. Secțiune longitudinală și transversală.

pele. Nava longitudinală avea numai două arce. Arcele ușor frînte se apropiau de forma celor semicirculare și se sprijineau pe stîlpi pătrați în secțiune și pe pilaștri. La intrare, biserica avea un vestibul despărțit de navă. Pardoseala era alcătuită din plăci de marmură divers colorate, pereții erau împodobiți cu fresce, iar grinzile planșeului despărțitor — cu un ornament vesel și luminos. Una dintre capele includea un ciclu de fresce pictate de Giotto. Spațiul se distingea prin calm și claritate, avînd delimitări precise și lipsindu-i tendința ascendentă exagerată, fapt ce permitea cuprinderea lui cu o singură privire — trăsătură moștenită din tradiția romanică. În partea dinspre altar, biserica avea o fațadă foarte originală (pl. 14) în care trăsăturile gotice s-au topit în elementele antichizant-romanice. Pe verticală, peretele a fost împărțit, prin lesene netede, în patru benzi. Brîiele orizontale echilibrau aceste lesene formînd împreună cu ele ancadramente ce abia se profilau pe suprafața peretelui. Astfel era depășit sistemul de apareiaj „dublu" al fațadelor protorenascentiste. În același timp, a fost păstrată forma accentuat plată a pereților și caracterul diferențiat al articulațiilor, specifice apereiajului de la clădirile protorenascentiste. Pe-

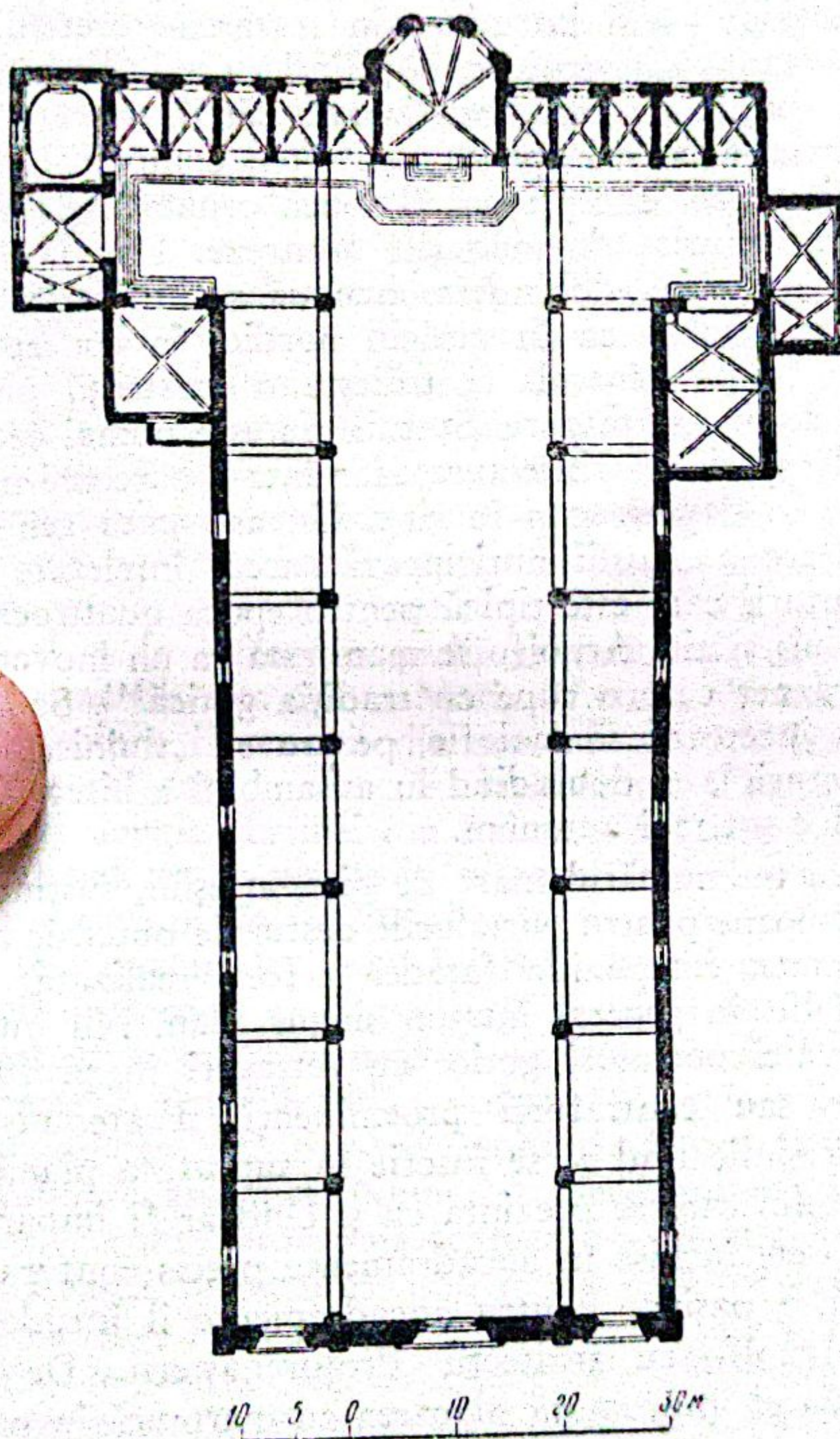
retele apărea, astfel, nu ca un masiv monolit, ci ca o suprafață împărțită pe baza unui simț fin al proporțiilor, constînd din dreptunghiuri ritmic alternate și închise în ancadramente simple. Toate profilele se distingeau printr-o rară austeritate și reținere. Numai în apropierea ferestrelor din mijloc, arhitectul a prevăzut o bandă care a reliefat situarea centrală a acestora. Dacă nu este luată în considerare forma puternic elansată a ferestrelor, fațada bisericii Badia aproape că nu mai prezintă nimic gotic și tocmai acest fapt demonstrează ce rezistență acerbă a opus Arnolfo pătrunderii formelor gotice în Florența. El le-a opus acestora propriul său fel de a înțelege arhitectura, condiționat de tradițiile protorenascentiste.

O mare apropiere stilistică de Badia trădează biserica Santa Croce din Florența (fig. 4 și pl. 15)[133]. Și pe aceasta Vasari[134], iar după el cercetătorii moderni o atribuie lui Arnolfo[135]. Începînd a fi construit dinspre altar, în anul 1295, edificiul nu era terminat încă în 1383. În afară de partea dinspre altar, executată în stil pur gotic, și la Santa Croce întîlnim o interpretare protorenascentistă a goticului. Spațiul imens (90,5×38,5 m ca suprafață și 34,5 m înălțimea navei centrale) sever și cam lipsit de căldură uimește prin măreția lui calmă și prin grandoare, amintind oarecum de bazilicile paleocreștine ale Romei[136]. Stîlpii octogonali sprijină arce ușor frînte, apropiate — ca și la Badia —, de forma celor semicirculare. Deschiderile largi ale arcelor dau posibilitate spațiului din navele laterale să se unească cu spațiul navei centrale făcînd-o pe aceasta să pară și mai impunătoare. Frizele din arcaturi de deasupra colonadei din nava centrală, susținînd ușoare galerii, formează două puternice orizontale care echilibrează admirabil verticalele stîlpilor și fac ca arcele frînte să pară mai scunde (neutralizare caracteristică a goticului!). Arhivoltele arcelor și partiționarea pereților sînt extrem de simple și de reținute. Partea peretelui pe care n-au împodobit-o la timpul său cu fresce a fost acoperită cu un ornament ce imită placarea protorenascentistă cu marmură[137]. În lo-

cul bolţilor ogivale gotice, Santa Croce este prevăzută cu un planşeu printre grinzile căruia se întrevede acoperişul în două ape. Datorită abundenţei ferestrelor (deasupra arcelor navei centrale şi în pereţii navelor laterale) construcţia este luminată excepţional de bine, amintind de bisericile lui Brunelleschi, cu care prezintă, în general, o profundă înrudire organică. Santa Croce se deosebeşte de celelalte biserici prin dimensiunile ei mai mari. Şi cu toate că îi lipseşte căldura şi armonia pur renascentiste, ea este animată de acel simţ nou căruia îi sînt deopotrivă străine atît monumentalitatea apăsătoare a stilului romanic cît şi emoţionalitatea mistică a goticului.

Cea mai tîrzie operă de arhitectură a lui Arnolfo este faţada catedralei din Florenţa[138]. Arnolfo a început proiectarea ei în anul 1294, dar n-a dus-o la bun sfîrşit din cauza morţii sale. Încă de prin 1310 construirea catedralei a fost întreruptă şi abia în anii cincizeci-şaizeci ai secolului al XIV-lea a intervenit un nou avînt al activităţii constructive încoronate în 1434 cu ridicarea cupolei. În anul 1587 decoraţiile arhitecturale şi sculpturile destinate faţadei, rămasă neterminată, au fost date jos şi faţada a stat fără nici un fel de decoraţii pînă în anii şaptezeci ai secolului al XIX-lea, cînd a fost împodobită într-un stil eclectic vetust. În muzeul catedralei din Florenţa se păstrează desenul (pl. 16) reprezentînd faţada în forma în care se prezenta ea pînă în anul 1587. În legătură cu acest desen se naşte o problemă importantă ce avea să constituie obiectul unor numeroase dispute ştiinţifice. Dacă unii consideră că desenul reprezintă faţada neterminată a lui Arnolfo, alţii îl consideră ca înfăţişînd faţada executată de Talenti care s-a aflat la conducerea lucrărilor de construcţie în anii cincizeci-şaizeci ai secolului al XIV-lea. După apariţia articolului semnat de Metz[139], această polemică poate fi considerată încheiată în favoarea lui Arnolfo. Încă în fresca din 1342 ce împodobea unul din pereţii bisericii din Bigallo[140], în imaginea reprezentînd catedrala din Florenţa figurează elementele principale aflate în desenul cu pricina.

Se demonstrează astfel că faţada aparţine unei epoci mai vechi, cînd încă nu începuse activitatea lui Talenti, adică în timpul lui Arnolfo. Or, de aici rezultă logic importanţa excepţională a aces-



4. Biserica Santa Croce. Florenţa. Plan.

tui desen pentru înţelegerea stilului tîrziu al renumitului arhitect florentin.

Ceea ce frapează în desenul respectiv este abundenţa elementelor dispuse pe orizontală, ceea ce

lipsește fațada de tendința ascensională gotică. Arhitectul accentuează în fel și chip elementele orizontale, plasînd una peste alta mai multe centuri ce includ nișe pentru statui și reliefuri. În acest fel, el prelucrează vechiul motiv romanic — galeriile false — și introduce în tratarea peretelui o importantă diferențiere, obținînd cu subtilitate ritmul spațial pe care-l realizează părțile retrase, în alternanță cu cele proeminente. În compoziția fațadei un rol excepțional îl joacă ornamentele statuare înrîurite de modelele franceze. Dar la Arnolfo, statuia dobîndește o nouă semnificație. Ea nu se dizolvă ca în goticul nordic, în conceptul arhitectonic general, ci trăiește o existență plastică de-sine-stătătoare. Statuia nu este numai egală în drepturi cu arhitectura, dar într-o oarecare măsură, ea devine scop în sine. Un asemenea gen de detașare a statuii anticipează acea înțelegere a sculpturii care este tipică pentru epoca quattrocento-ului; și aici Arnolfo se manifestă ca un inovator îndrăzneț care o rupe cu tradiția gotică[141]. Sculptura încetează să mai fie, pentru el, „slujnica arhitecturii", ea dobîndind în ansamblul arhitectonic un loc tot mai autonom.

Cu tot numărul mare de nișe, streșini, susținute de coloane pentru portalurile destul de puternic accentuate, compoziția fațadei a fost realizată de Arnolfo în general într-un singur plan. Nu întîlnim aici portaluri gotice cu retrageri în profunzime sau contraforți proeminenți. Toate nișele și streșinile tind să se înscrie în suprafața plană a peretelui care se prezintă ca și cînd ar fi împărțit în casete închise în ancadramente precis conturate. Această pasiune pentru ancadramente îl înrudește pe Arnolfo cu arhitecții Protorenașterii. De la aceștia el împrumută placarea cu marmură în partea de jos a peretelui lateral de apus, ca și pilaștrii ce împodobesc fațada. În sfîrșit, extrem de simptomatic este faptul că acoperirea catedralei a fost gîndită de Arnolfo ca o suprafață plană, ceea ce dovedește încă odată apropierea lui de maeștrii protorenascentiști.

Totuşi, oricît de trainică ar fi legătura lui Arnolfo cu tradiţiile protorenascentiste, trebuie recunoscut că în faţada Catedralei din Florenţa el face cu goticul un compromis din care nu se putea naşte nimic cu adevărat creator. El îşi însuşeşte elementele gotice la modă în acea vreme (arce frînte, pinacluri, ferestre elansate, streşini), încercînd să le contopească organic într-o compoziţie de tip renascentist. Faptul duce însă la pulverizarea compoziţiei. Aceasta este fărîmiţată excesiv şi pierde integritatea clasică şi calmul construcţiilor din secolul al XII-lea; în ea dispare claritatea uimitoare şi monumentalitatea acestora. Angajîndu-se, în lucrarea sa cea mai tîrzie, pe calea compromisului deschis, Arnolfo — acest ultim reprezentant al curentului protorenascentist — a pregătit implicit terenul pentru triumful goticului în Toscana. După moartea sa, „reacţia" gotică se intensifică, ceea ce va duce la înflorirea şcolii arhitecturale căreia îi aparţine biserica Santa Maria Novella. Şi dacă în arhitectura florentină din secolul al XIV-lea, se poate constata o direcţie clasicizantă (Loggia dei Lanzi, loggia curtinei din Palazzo di Parte Guelfa şi altele), ea se pierde în torentul formelor goticizante care năpădesc literalmente arta trecento-ului. A fost nevoie de geniul lui Brunelleschi pentru ca firul întrerupt al dezvoltării să fie reluat. Pornind de la monumentele de arhitectură ale Protorenaşterii, Brunelleschi a promovat o reformă menită să deschidă o nouă epocă şi să stea la baza stilului renascentist. Numai studierea minuţioasă a construcţiilor protorenascentiste i-a permis lui să depăşească moştenirea gotică. Iată de ce acestor monumente le aparţine un loc atît de însemnat nu numai în istoria artei italiene, ci şi a celei europene, în general. Fiind principala sursă de inspiraţie a lui Brunelleschi, construcţiile respective au constituit totodată şi primele semne prevestitoare ale Renaşterii.

În timp ce curentul protorenascentist era în mod treptat anihilat în arhitectură, un puternic val protorenascentist începea să crească în domeniul sculpturii. Punctul de pornire al acestei mişcări a fost

sculptura aceluiași Niccolo Pisano. Un fel de tragedie a ducento-ului a fost faptul că momentele dezvoltării arhitecturii, sculpturii și picturii n-au coincis. A fost de ajuns ca goticul să întrerupă linia protorenascentistă în arhitectură că a și început mișcarea protorenascentistă din sculptură (Niccolo Pisano, Arnolfo di Cambio, parțial Giovanni Pisano). Dar n-a apucat încă stilul protorenascentist să prindă rădăcini adînci în sculptură că goticul a neutralizat (v. operele timpurii ale lui Niccolo Pisano) apoi a și barat (v. operele tîrzii ale lui Niccolo Pisano) dezvoltarea acestei direcții. Începînd cu anii optzeci ai secolului al XIII-lea, rolul conducător este preluat de pictură care se adaptează ultima la cerințele Protorenașterii (Cavallini, Giotto, „Maestrul Sf. Cecilia" ș.a.). Dar și în pictură curentul protorenascentist se stinge ca rezultat al creșterii influențelor gotice. Este adevărat, aceste influențe întîmpină o puternică împotrivire (mai ales la Florența), dar, în cele din urmă, Protorenașterea nu este în stare să-i reziste stilului gotic nici în pictură, care în a doua jumătate a secolului al XIV-lea devenea, în Europa, un stil internațional. Și dacă se poate vorbi despre o unitate stilistică între cele trei arte, apoi, ea poate fi observată, în Italia, nu în secolul al XIII-lea, ci abia în epoca trecento-ului, cînd goticul nivelează toate manifestările vieții artistice. Secolul al XIII-lea cu abundența și disparitatea sa în timp a diverselor curente n-a cunoscut o asemenea unitate stilistică. Ar fi fost, desigur, mai logic dacă Giotto ar fi împodobit cu frescele sale nu edificii gotice, ci protorenascentiste[142] și dacă contemporanul său ar fi fost nu Giovanni, ci Niccolo Pisano. Dar și în condițiile unei asemenea neconcordanțe a ritmurilor de dezvoltare a diferitelor arte, constatată în secolul al XIII-lea, există toate temeiurile ca tocmai în această epocă să situăm originile arhitecturii, sculpturii și picturii renascentiste.

V.
SCULPTURA PROTORENAŞTERII

Oricît de înaltă ar fi aprecierea dată sculpturii lombarde şi toscane din a doua jumătate a secolului al XII-lea şi din prima jumătate a veacului următor[143], se cuvine totuşi să recunoaştem că stilul lui Niccolo Pisano (1220/25—1278/84: pl. 17—28)[144] este, în comparaţie cu această sculptură, mult mai desăvîrşit şi mai evoluat. Şi lombarzii Antelami (menţionat la 1178—1196) şi Guido da Como (menţionat la 1246—1250), şi pisanii Guglielmo (cca 1160), Biduino (menţionat la 1180) şi Bonanno (menţionat la 1180, 1186), ca şi Gruamonte (menţionat în 1166, 1167 ca activînd la Pistoia) — aceştia fiind cei mai importanţi predecesori ai lui Niccolo Pisano — nu depăşesc limitele înţelegerii pur romanice a formei. Este adevărat, în lucrările acestora se pot consemna o serie de noi tendinţe (dorinţa de a înviora figurile, de a le individualiza, accentuarea elementului plastic, perfecţionarea procedeelor tehnice de prelucrare a pietrei) şi totuşi nici unul dintre ei, excepţie făcînd, poate, Guido da Como, nu pregăteşte nemijlocit terenul pentru Niccolo. Dacă, uneori, ei folosesc modele provensale şi bizantine, temelia stilului lor rămîn, totuşi, invariabil, tradiţiile romanice, apropiate şi pe înţelesul lor.

Influenţele bizantine ce-şi fac loc în sculptura italiană s-au reflectat cel mai viu în plastica pisană de la începutul secolului al XIII-lea (portalurile Baptisteriului, portalul de la San Michele degli

Scalzi, în apropiere de Pisa, cca. 1204)[145]. Meşterii care au lucrat aici cunoşteau foarte bine obiectele bizantine din fildeş, de la care ei au împrumutat relieful relativ plat, dar expresiv din punct de vedere plastic, simţul fin al proporţiilor, tratarea lineară, elegantă a faldurilor precum şi ornamentul suculent care păstra cele mai bune tradiţii elenistice.

Dar şi aceşti maeştri, în pofida bogatei lor culturi artistice, nu pot fi consideraţi ca precursori direcţi ai lui Niccolo Pisano[146]. Principala sursă stilistică a acestuia o constituie monumentele romane antice. Iată de ce reliefurile lui trădează asemănări atît de puternice cu operele sculptorilor din Apulia care lucraseră la curtea lui Frederic II şi se sprijiniseră pe aceeaşi tradiţie romană. Dacă este să căutăm o treaptă pregătitoare către stilul lui Niccolo Pisano, cel mai logic este s-o căutăm în Apulia, regiunea de baştină a sculptorului, atestată şi de documente în care el este numit „Nichola Pietri de Apulia“ sau mai simplu „Niccola de Apulia“[147].

Indiferent unde am localiza sursele stilistice ale lui Niccolo Pisano, un lucru este neîndoielnic: arta lui inaugurează o nouă epocă în istoria sculpturii italiene. Ea se deosebeşte printr-un caracter individual atît de viu exprimat, încît poate fi opusă ca o înfăptuire măreaţă tuturor manifestărilor creatoare mai vechi sau contemporane care mai purtau încă pecetea impersonalităţii medievale. Ea face dovada unei înţelegeri mult mai realiste a imaginii artistice care-şi pierdea sensul ei transcendental şi începea să fie pătrunsă de un spirit contemplativ liniştit. Punctul de pornire al acestei arte este năzuinţa sculptorului de a ajunge la laicizarea formei ce decurgea din felul nou, umanist deja, de a înţelege viaţa. În pofida păstrării alegorismului şi simbolismului medieval, Niccolo Pisano conferă imaginii un caracter extrem de concret, întrucît el îşi asumă sarcina de a înfăţişa fenomenul în toată concreteţea sa. Percepţiei sale artistice îi este propriu un foarte dezvoltat simţ al materialităţii. El a fost primul care a redat în relief volumul fiinţei umane, corporalitatea ei; a fost primul care a tra-

tat epiderma ca pe ceva elastic, ca pe o masă sensibilă la presiune; a fost primul care a depăşit ascetismul medieval, creînd o lume de imagini viabile, sănătoase ce amintesc, prin farmecul lor senzual şi prin calmul lor clasic, de creaţiile artiştilor antici. Totodată, Niccolo Pisano îmbogăţeşte şi tehnica sculpturală; folosind mult sfredelul, el ajunge la o fineţe extraordinară în prelucrarea marmurei, în comparaţie cu care, operele precursorilor săi par ferecate de forţa inertă a pietrei. Ca rezultat al tuturor acestor inovaţii, Niccolo Pisano a reuşit să înviorezе şi să individualizeze într-atît limbajul artistic al sculpturii încît aceasta a putut să se detaşeze de arhitectură şi să se constituie ca o artă autonomă.

În cea mai veche lucrare a sa dintre cele ajunse pînă la noi — amvonul (catedra), Baptisteriului din Pisa (pl. 17—22), terminat în anul 1260 — Niccolo Pisano se afirmă deja ca un maestru pe deplin format. Aceasta şi îngreuiază clarificarea genezei stilului său. Se prea poate ca primele sale impresii din tinereţe, în multe privinţe hotărîtoare, Niccolo să le fi căpătat pe cînd contempla lucrările sculptorilor din Apulia care i-au trezit interesul pentru monumentele antice şi l-au familiarizat cu tratarea clasică a formei. Mai tîrziu, cînd tatăl său s-a stabilit la Pisa, el a venit în contact strîns cu sculptura toscană. Toscanii i-au făcut cunoştinţă lui Niccolo cu vastele cicluri epice ce formau un tot coerent. Folosind tradiţia toscană, Niccolo Pisano şi-a decorat amvonul cu reliefuri ce înfăţişau diferite scene evanghelice. Alegerea scenelor ca şi a figurilor ce împodobeau amvonul era dictată de considerente de ordin strict bisericesc. Se poate spune, fără teama de a exagera, că aceste amvonuri sau catedre pentru predică deveniseră în a doua jumătate a secolului al XIII-lea principalul suport de aplicare a sculpturii.

Amvonul ocupă un loc excepţional în arta ducento-ului. De la el, călugării din ordinele cerşetorilor ţineau predici adresate gloatelor numeroase ale credincioşilor. Amvonul întruchipa într-o formă grăitoare ideea ispăşirii[148]. Amplasat pe coloane

înalte, el era vizibil pentru toți enoriașii care aveau posibilitatea să-i „citească" imaginile care ilustrau cuvintele predicatorului. De obicei, coloanele amvonului aveau ca bază imagini de animale și de oameni cu înfățișări grotești închipuind simboluri ale răului și ereziei. Între coloane și balustradă erau amplasate figuri de proroci și de sibile care au profețit nașterea lui Cristos pentru ispășirea păcatelor omenești. În sfîrșit, balustrada era împodobită cu reliefuri ce înfățișau principalele scene din viața lui Cristos care simbolizau însăși ideea ispășirii. Luate laolaltă, toate aceste elemente iconografice formau un sistem teologic bine închegat care, prin imagini vii, accesibile conștiinței maselor, propovăduia una din dogmele de bază ale bisericii.

Amvonul din Pisa al lui Niccolo Pisano reprezintă un exemplu clasic al prototipului toscan. Acesta a suferit ușoare schimbări doar în partea de arhitectură, îmbogățită cu o serie de noi motive gotice. Realizate din sienit negru și „brecie" de culoare galbenă și roșie, coloanele corintice sprijină arce gotice treflate, cu inserturi triunghiulare negre. Semicoloanele, cornișa și baza balustradei sînt confecționate din marmură roșie, în timp ce toate reliefurile, figurile decorative și capitelurile — din marmură albă. Jumătate dintre coloane au la bază postamente atice obișnuite, iar restul coloanelor se sprijină pe spinarea unor lei care țin în labele dinainte diferite animale ce întruchipează forțele întunericului condamnate de evanghelia propovăduită de la catedră. La baza coloanei din mijloc, a șaptea, sînt sculptate, probabil, cu aceeași semnificație simbolică, trei figuri de eretici sau de păcătoși, în poziție stînd, iar între ele un grifon cu berbecul în ghiare, un cîine cu o bufniță și un leu cu un taur. Pe laturile arcelor, sînt amplasate imagini în relief reprezentînd șase proroci și pe cei patru evangheliști prevestitori și propovăduitori ai învățăturii evanghelice. Deasupra capitelurilor sînt statuetele alegorice ale virtuților prescrise de evanghelie: iubirea, forța, smerenia, fidelitatea, puritatea și credința. Balustrada este împodobită cu

reliefuri ce ilustrează principalele momente din viața lui Cristos: „Naşterea" (în combinaţie cu „Buna Vestire") „Adorația magilor", „Înfăţişarea la templu", „Răstignirea" şi „Judecata de apoi". În sfîrşit, într-unul din colțurile balustradei, este prevăzut un naloi pe care-l susţine cu aripile sale larg desfăcute un vultur — simbolul nobleţei, al forţei şi izbînzii; iepurele aţipit în ghiarele lui semnifică mîngîierea şi apărarea de care au parte cei mici şi nevinovaţi sub oblăduirea evangheliei.

Din punct de vedere al concepţiei, amvonul creat de Niccolo Pisano aparţine în întregime culturii medievale. În el găsim o simbolică foarte complicată şi alegorii care întruchipează noţiuni abstracte ale religiei creştine. În această perspectivă, lucrarea lui Niccolo nu aduce nimic nou în comparaţie cu operele precursorilor săi, de care se deosebeşte numai printr-un caracter mai amplu al sistemului iconografic. Nouă în această lucrare este ruptura categorică cu vechile tradiţii artistice care cedează locul unei tratări a formei ce poate fi caracterizată ca o cotitură istorică în artă. Strecurîndu-se, ca şi Dante, prin hăţişul de simboluri şi alegorii, Niccolo Pisano găseşte un nou limbaj artistic, prin realismul său, el lăsînd departe în urmă toate realizările sculpturii medievale. El nu numai că percepe realitatea într-un fel nou, dar şi ştie să întruchipeze această percepere a ei în imagini concrete, uimitoare prin materialitatea lor. În mîinile lui Niccolo Pisano, marmura devine supusă voinţei creatoare a artistului; ea-şi pierde cu desăvîrşire însuşirile unei pietre fără viaţă, dobîndind suculenţa şi moliciunea unui ţesut organic. Astfel, pentru sculptură se deschid noi perspective de dezvoltare, ce pregătesc terenul pentru stilul renascentist tîrziu.

Pe ce tradiţii se sprijinea Niccolo Pisano cînd lucra la sculptura amvonului Baptisteriului? Această întrebare prezintă un interes excepţional pentru istoria sculpturii protorenascentiste întrucît de răspunsul în cauză depinde aprecierea dată surselor Renaşterii italiene. Nu încape nici o îndoială că sti-

lul amvonului respectiv excelează printr-o mare complexitate. Elementele lui componente sînt și Antichitatea și goticul și direcția bizantinizantă a sculpturii toscane. Este însă neîndoielnic că o componentă principală și, în multe privințe, determinantă a stilului lui Niccolo Pisano o constituie tradiția antică. El a aderat în mod conștient la moștenirea artei vechi romane ale cărei monumente au fost folosite de el pe o scară atît de mare și cu o înțelegere atît de subtilă a specificului lor încît el a reușit ca încă de la primii pași ai activității artistice să creeze ceva principial nou în comparație nu numai cu sculptorii din Apulia, ci și cu maeștrii cei mai contaminați de Antichitate ai Franței. Dacă n-ar fi avut în fața ochilor aceste monumente, el niciodată n-ar fi putut să-și însușească atît de organic stilul Antichității. Desigur, factorul determinant a fost dorința lui de a porni pe o cale nouă de dezvoltare. Dar în această năzuință lui i-au venit în ajutor numeroasele opere de sculptură romană în care, din fericire pentru el, Italia era bogată ca nici o altă țară din Europa.

Niccolo Pisano aderă nu la tradițiile grecești, ci la cele romane, și anume la cele romane tîrzii. Acest fapt trebuie insistent subliniat întrucît el explică multe din particularitățile stilului acestui artist. Relieful înalt, compozițiile supraîncărcate, lipsa de concordanță a proporțiilor diferitelor figuri, talia subliniat scundă a acestora, drapajele grele cu falduri frînte, folosirea largă a sfredelului (mai ales în redarea părului) toate acestea au fost împrumutate de artist de la sarcofagele romane tîrzii, dintre care multe se păstrează pînă astăzi în Camposanto din Pisa. Din acesta sau dintr-o sursă asemănătoare lui și-a extras Niccolo diferitele lui imagini: Madonele sale amintesc de Junona, Iosif al său amintește de filosofii antici, Simeon — de Zeus, alegoria „Forței", de Hercules nud[149]. El a fost primul care a gustat farmecul artei antice, a fost primul care a înțeles importanța etică a creațiilor acesteia. Antichitatea l-a ajutat să înțeleagă natura, să depășească idealismul trancendental al evului mediu și i-a servit drept 124

sprijin în căutările sale realiste. Dar în același timp i-a îngrădit drumul către o studiere mai atentă a naturii. Pornind mai cu seamă de la monumente ale perioadei de declin, văduvite de puritatea grecească, de eleganță și claritate, Niccolo Pisano a preluat de la acestea acea răceală clasică ce este proprie majorității reliefurilor amvonului pisan. Pe chipurile multor figuri este întipărită expresia unui fel de vid sufletesc, artistului îi este străin simțul dramatismului. Uneori el urmează într-atît de aproape modelele antice încît alunecă într-un oarecare eclectism, mulțumindu-se cu imitația oarbă acolo unde s-ar fi cuvenit să apeleze la profunde studii de anatomie. Iată de ce, uneori, Antichitatea mai degrabă l-a împiedicat, decît l-a ajutat în creșterea sa artistică. Ea n-a avut pentru el acea forță de înrîurire creatoare pe care a avut-o în secolul al XV-lea pentru Donatello. Niccolo n-a știut să unească însușirea formelor Antichității cu abordarea științifică profund analitică a naturii. Preluînd modelele antice, el nu le-a dat totdeauna o interpretare originală mărginindu-se la romanizarea lor superficială. Tocmai din această cauză Niccolo Pisano n-a reușit să se ridice la nivelul la care le-a fost dat să se ridice arhitecților protorenascentiști precum și lui Arnolfo di Cambio, lui Cavallini și lui Giotto.

Moștenirea romană tîrzie formează baza stilului lui Niccolo Pisano. Pe această bază antică se așează în straturi elementele gotice și bizantinizante ale artei toscane. Trăsăturile gotice apar cu precădere la iveală în partea arhitecturală a amvonului (profilele bazelor, capitelurile, arcele treflate, fascicolele de semicoloane ale balustradei). În reliefuri ele aproape că nu se fac simțite. Ecouri gotice îndepărtate se resimt numai în mișcările stîngace ale prorocilor și evangheliștilor, în chipurile magilor amintind de tipologia statuilor romane, în iconografia „Judecății de apoi" inspirată de portalurile catedralelor franceze, în schema „Răstignirii" cu un singur piron pentru picioare. În general, însă, Niccolo ocupă față de arta gotică o poziție independentă[150]. Emoționalității exaltate a goticului

el îi opune calmul clasic. Fragilității și eleganței prin care se caracterizează imaginile gotice îi opune masivitatea greoaie, însuflețirii exagerate, îi opune perceperea senzorială a realității, tratării netede a pietrei care o lipsește pe aceasta de orice particularități concrete, îi opune prelucrarea liberă a marmurei care-i permite privitorului să simtă farmecul pictural al materialului. Spre deosebire de sculptorii gotici, Niccolo nu manifestă interes pentru imaginile statuare, ci pentru relief, compus după principiul întrepătrunderii picturale a maselor. În sfîrșit, el traduce căutările sale artistice nu în cadrul monumental al arhitecturii ce-și subordonează total sculptura, ci în reliefurile și decorațiile figurative ale micului amvon care nu putea să împiedice nici în cea mai mică măsură detașarea sculpturii de arhitectură.

Și mai slab decît curentul gotic s-a reflectat în amvonul lui Niccolo Pisano direcția bizantinizantă a sculpturii toscane. Cum just remarca Swarzenski[151], ecourile acestei direcții răzbat cu claritate în tratarea originală a veșmintelor. La atingerea pămîntului, veșmintele formează falduri bogate și întortochiate. O îngrămădire „barocă“ asemănătoare de falduri se întîlnește și în sculptura amvoanelor din Franța, dar ea este mai ales tipică pentru o serie de monumente germane (portalul din Freiburg, amvonul din Wechselburg, pictura din nord-vestul Saxoniei) care au absorbit acele elemente ale artei bizantinizante care au avut, fără îndoială, o mare forță de atracție și pentru Niccolo Pisano.

Amvonul baptisteriului din Pisa marchează un punct de cotitură în istoria întregii sculpturi europene. Autorul ei a creat pentru prima oară o nouă imagine a omului, pătrunsă de spirit laic. Pe baza tradițiilor artistice abil interpretate, Niccolo Pisano a elaborat un stil cu totul original în comparație cu stilul precursorilor și al contemporanilor săi, un stil ce constituia un pas important înainte pe calea stăpînirii mijloacelor de expresie realiste. Înțelegînd esența artei antice, Niccolo Pisano a dat o nouă interpretare umanistă imaginii omului.

Personajele lui greoaie, impunătoare și pline de importanță, cu capete mari și chipuri senine, lipsite de patimi, au sentimentul propriei demnități. Prin toate gîndurile lor, ele sînt legate de pămînt pe care stau la fel de solid ca și personajele lui Giotto. Formele lor pline, rotunde fără nici o urmă de ascetism se reliefează clar sub faldurile veșmintelor redate cu un excepțional simț al materialității. Concentrîndu-și toată atenția asupra figurii omului, Niccolo Pisano nu acordă aproape nici un loc pentru elementele arhitecturale și peisagistice cărora le revine la el un rol, evident, secundar. Și în această privință el pregătește terenul pentru maeștrii Renașterii care gîndeau la fel de antropocentrist ca și el.

Pe cînd lucra la amvonul baptisteriului din Pisa, Niccolo Pisano avea deja mulți elevi care-l ajutau în mod activ. Ornamentele sculpturale ale amvonului trădează participarea cîtorva artiști printre care a activat, probabil, și foarte tînărul Giovanni Pisano. Niccolo însuși a executat reliefurile cu imaginile *Nașterea lui Cristos*, *Închinarea magilor*, *Înfățișarea la templu*, figurile evangheliștilor, pe Ion Botezătorul și alegoriile *Forței* și *Iubirii*. Reliefurile cu imaginile *Răstignirii* și *Judecății de apoi* trădează o altă mînă și se deosebesc printr-o calitate inferioară[152]. Autorul lor a reacționat cu mai multă receptivitate la inovațiile gotice care l-au lăsat aproape indiferent pe Niccolo care a rămas absorbit de idealurile măreției antice.

În anii următori, atelierul lui Niccolo Pisano a cunoscut o activitate energică. Din el au ieșit reliefurile menite să înfrumusețeze portalul din stînga de pe fațada centrală a bisericii San Martino din Lucca, mormîntul sf. Dominic din Bologna (1267; lucrarea lui Fra Guglielmo), mai multe statui dispărute (un *Inger* la Lucca, o *Madonă* în colecția Blumenthal din New York ș.a.)[153]. Acest atelier a luat parte și la realizarea amvonului din catedrala sieneză (1265—1268; pl. 23—28) ceea ce s-a consemnat într-un contract în care figurează numele ajutoarelor lui Niccolo: Arnolfo, Lapo, Donato, și fiul său, Giovanni. Cele mai reușite părți ale am-

vonului (*Judecata de apoi*, figurile *Jurisprudenței*, *Credinței* și *Iubirii*, *Madonele* ș.a.) au fost sculptate de însuși Niccolo, iar celelalte reliefuri — de discipolii săi care au lucrat sub directa lui conducere și cu participarea sa nemijlocită. Faptul îngreuiază mult identificarea diferiților artiști care urmaseră docili indicațiile maestrului conducător al lucrării[154].

Spre deosebire de amvonul hexagonal din Pisa, cel din Siena are planul octogonal. Cele două laturi suplimentare sînt decorate cu scenele *Uciderea pruncilor* și *Judecata de apoi* (în Siena, această compoziție este divizată în două părți). În loc de fascicole de coloane, ceea ce desparte aici reliefurile balustradei unul de altul sînt figurile din componența unui complex sistem teologic și care, aici, îndeplinesc, totodată, funcții pur decorative. În afară de figurile evangheliștilor și prorocilor, unghiurile dintre arce conțin și figuri de sibile. Coloana din mijloc se sprijină pe imaginile *„Filosofiei"* și a *„Artelor libere"*. Cu excepția acestor inovații și adaosuri, Niccolo aduce în amvonul sienez același program inconografic pe care-l întîlnim și la Pisa. În această privință, catedra sieneză nu reprezintă nimic nou. În schimb, stilul reliefurilor ei evidențiază o serie de profunde schimbări în creația de maturitate a lui Niccolo Pisano care se angajase pe calea însușirii formelor gotice.

În reliefurile amvonului sienez frapează în primul rînd schimbarea proporțiilor la personajele sculptate care sînt aici mai puțin masive, mai subțiri, mai reci și mai elegante. Compozițiile sînt supraîncărcate și acuză o oarecare fărîmițare și o potențare a efectelor de clarobscur. Chipurile sînt mai individualizate, mișcările — mai agere și mai expresive. Tot mai des sînt reproduse și afectele redate cu un excepțional simț de observație (mai cu seamă în scenele *Uciderea pruncilor*, *Răstignirea* și *Judecata de apoi*; pl. 23, 24 și 26). Caracterul static din trecut a cedat locul unei concepții dinamice, străbătută de spiritul unui dramatism autentic. Alta a devenit și tratarea marmurei care a cîștigat sub aspectul minuției finisării și al accen-

tului pus pe detalii. Este lesne de observat că, în majoritatea acestor schimbări, un rol hotărîtor l-a avut apelul făcut de Niccolo Pisano la tradițiile gotice, fapt ce s-a soldat, cum era și logic, cu o estompare a elementului antic. Deși acesta continuă să se facă simțit aproape în fiecare figură, el nu mai apare nici pe departe cu claritatea pe care o avusese în amvonul baptisteriului din Pisa. Calmul clasic și grandoarea detașată cedează locul unei emoționalități exaltate ce conferă mișcărilor un caracter de stîngăcie, imprimă figurilor un ritm nervos (Ioan în *Răstignirea*, păcătoșii în *Judecata de apoi*, soldații și mamele în *Uciderea pruncilor*) și deformează chipurile pînă la grimasă[155]. Toate aceste schimbări nu pot fi caracterizate altfel decît ca o reacție gotică la stilul antichizant și, în esența lui, profund laic, al catedrei baptisteriului din Pisa.

Linia de evoluție a lui Niccolo Pisano descrisă aci demonstrează în mod convingător că reforma artistică promovată de el a venit înainte de vreme. Imaginile amvonului din Pisa trebuie să li se fi părut contemporanilor artistului prea laice. Ele au devansat timpul cu aproape un secol și jumătate. Ele respirau un senzualism care nu putea să nu sperie cercurile religioase. De aceea, de pe la jumătatea anilor șaizeci, Niccolo Pisano s-a văzut atras în torentul formelor gotice în care, mai tîrziu, s-a dizolvat cu totul arta fiului său, Giovanni, ce avea să devină promotorul stilului gotic în sculptura italiană[156]. Dar mai înainte de a se produce acest lucru, arta lui Niccolo Pisano a dat admirabile ramificații în creația lui Arnolfo di Cambio care a știut să întrevadă în monumentele etrusce și în cele romane tîrzii, din faza lor de declin, sîmburele lor prețios, și anume marea moștenire a Eladei.

Numai cercetările din ultimii ani au reușit să contureze în toată măreția ei puternica figură a lui Arnolfo di Cambio (cca 1240—cca 1310), cel mai grec din toți sculptorii ducento-ului[157]. Arnolfo (pl. 29—43) a fost figura centrală atît a artei romane cît și a celei florentine din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Lucrările lui au produs o

profundă impresie asupra lui Giotto, mai profundă chiar decît au produs, cum se crede de obicei, lucrările lui Giovanni Pisano. Arnolfo a împărtăşit aceleaşi idei ca şi Giotto, pregătindu-i acestuia terenul. Şi el a fost unul dintre cei mai autentici promotori ai ideilor protorenascentiste care au găsit în creaţiile sale o întruchipare nu numai extrem de precisă, ci şi foarte artistică.

Arnolfo a fost discipolul lui Niccolo Pisano căruia i-a acordat ajutor în decorarea cu sculpturi a amvonului sienez. În anul 1277, el lucra deja independent, cum o atestă un document în care este numit nu „discipulus" (ucenic), ci „magister" (maestru). Se poate ca în acest timp, Arnolfo să fi avut propriul său atelier, executînd comenzi pentru regele Carol de Anjou. Întrucît în Sudul Italiei nu s-au păstrat lucrări de-ale lui Arnolfo, sînt motive să credem că activitatea sa în slujba regelui s-a limitat la teritoriul Romei. Aici, el a realizat în anul 1276 mormîntul cardinalului Annibaldi della Molara, ce ne-a parvenit în elemente disparate: figura culcată a defunctului se păstrează în biserica San Giovanni in Laterano, iar relieful înfăţişînd funerariile acestuia se găseşte în palatul Laterano (pl. 29)[158]. Amîndouă aceste fragmente se deosebesc nu numai printr-o calitate excepţional de înaltă, ci şi printr-o înţelegere extrem de originală a formei, fapt ce va rămîne fără echivalent în sculptura ducento-ului.

Spre deosebire de Niccolo şi de Giovanni Pisano cărora le plăcea să-şi încarce peste măsură reliefurile cu figuri ce acopereau aproape în întregime fundalul, Arnolfo cultivă o compoziţie liniştită, mai aerată, străbătută de un ritm pur grecesc. Figurile clericilor sînt plasate la o distanţă apreciabilă una de alta, ele formînd un grup frumos ca o friză. Veşmintele lor cad în falduri mari şi simplificate ce subliniază forma corpului conferindu-i totodată monumentalitate. Analogii destul de apropiate în tratarea reliefului, a veşmintelor îndeosebi, se pot întîlni la Reims (portalul sf. Sixt), ceea ce dovedeşte că Arnolfo a venit în contact cu monumentele franceze cînd s-a

aflat în ambianța regelui Carol de Anjou care a folosit fără îndoială serviciile arhitecților și sculptorilor francezi[159]. Dar Arnolfo transformă radical formele gotice în sensul unei materializări a imaginii artistice. În monumentele gotice cu greu am putea găsi asemenea subliniere a importanței de sine stătătoare pe care o are figura omenească, talii așa scunde, mișcări așa de firești, asemenea senzualism carnal, asemenea organicitate în tratarea faldurilor și o asemenea largă desfășurare a compoziției ca în opera lui Arnolfo.

Figura cardinalului trădează totodată din partea sculptorului un mare rafinament în perceperea artistică a realității. Imaginea este redată aplatizat, amintind de operele sculpturii arhaice grecești. Chipul este redat în spiritul realismului specific pentru secolul al XIII-lea. Defunctul este înfățișat nu în toată plinătatea forțelor sale, cu ochii deschiși, așteptînd, ca în monumentele funerare nordice, învierea viitoare, ci mort. Obrajii sînt căzuți, pupilele se întrevăd de sub pleoapele închise. Pentru a accentua „umbra morții", sculptorul lasă în dreptul feții piatra neprelucrată, aceasta păstrînd, în consecință, mai ales în comparație cu suprafața cizelată mai minuțios a mînilor, o factură rugoasă. Printr-un asemenea procedeu, Arnolfo a obținut o mare veracitate în caracterizarea cardinalului defunct, ale cărui trăsături se deosebesc, incontestabil, prin similitudine portretistică.

În anii 1277 și 1281, Arnolfo se afla la Perugia, unde a lucrat la fîntîna unei piețe a orașului. Trei fragmente ale acestei fîntîni se păstrează în Pinacoteca din Perugia (pl. 30—31). Deosebit de interesante sînt fragmentele reprezentînd figuri semiculcate, cu destinație decorativă. Ele trădează o puternică influență a artei antice. Arnolfo trebuie să fi văzut nu numai lucrări romane și sarcofage etrusce, ci și reliefuri grecești sau copii bune după ele, căci altfel ar fi greu de explicat asemănarea atît de frapantă a figurilor sculptate de el cu modelele plasticii elene din al doilea pătrar al secolului al V-lea î.e.n. Ca și sculptorii greci, Arnolfo pornește de la suprafața pietrei și pătrunde trep-

tat în adîncimea ei. Figurile sculptate pentru fîntîna din Perugia sînt date în poze complicate în care mai dăinuie o oarecare stîngăcie gotică. Dar el imprimă corpului omenesc acoperit cu un veșmînt fin și transparent, o bogăție de mișcări la care nici nu visau sculptorii goticului. Privind aceste figuri pline de o grație specifică antichității, ne vin, fără să vrem, în minte reliefurile „tronului Ludovisi". Și ca un adevărat grec, Arnolfo construiește întreaga compoziție după principiul desfășurării aplatizate, fapt datorită căruia aceste fragmente cuceresc pe privitor prin riguroasa lor ordine arhitecturală.

În comparație cu lucrările lui Niccolo Pisano, fragmentele fîntînii din Perugia par mult mai aplatizate. Autorul lor nu recurge la falduri puternic reliefate care să formeze umbre pronunțate, sau la poze complicate care să determine reliefarea exagerată a unor părți ale figurilor. Păstrînd cu grijă forma inițială a blocului de piatră, el știe să diferențieze într-o măsură importantă prelucrarea în relief a suprafeței. Valorifică la perfecție această suprafață. Necunoscînd încă bine anatomia și nestăpînind arta de a subordona veșmintele corpului, ajunge totuși, în redarea mișcării la o putere de convingere prin care se detașează mult de toți artiștii contemporani cu el.

Arnolfo a putut învăța să prelucreze atît de fin suprafața pietrei de la artiștii bizantini sau bizantinizanți obișnuiți să prelucreze fildeșul cu o precizie aproape grafică. Dar în acest caz, moștenirea antică ar părea că și-a însușit-o nu direct, ci din surse de mîna a doua, ceea ce este mai puțin probabil decît ipoteza cunoașterii nemijlocite de către el a monumentelor antice. Și dacă Niccolo Pisano a aderat la tradiția romană, Arnolfo a profitat în chip strălucit de tradiția greacă pe care a reușit s-o elibereze de sedimentele romane. În felul acesta, el și-a croit drumul către marea artă a Elladei, al cărei farmec i s-a dezvăluit în toată prospețimea lui inițială.

La Roma, Arnolfo a organizat un mare atelier cu mulți elevi căruia i se poate atribui multe din-

tre lucrările care pînă nu de mult erau legate de însuşi numele maestrului. Printre altele, acest atelier a luat parte activă la realizarea mormîntului cardinalului Guillaume de Braye din biserica San Domenico în Orvieto (cca 1282; pl. 32—35). În afară de figurile diaconilor ce dau la o parte draperiile şi de portretul defunctului, toate celelalte statui ale mormîntului au fost executate de către discipolii lui Arnolfo. Figurile sculptate de mîna lui Arnolfo însuşi se deosebesc nu numai printr-o calitate incomparabil superioară, ci şi prin compoziţia tipică pentru concepţia sa. Deosebit de caracteristice sînt, în această privinţă, elegantele figuri ale diaconilor (pl. 33, 34). Ele se înscriu în straturile sculpturii aproape la fel ca „Tiranoctonii" lui Critios şi Nesiotes. Ambele figuri pot fi închise uşor între două planuri şi nici o porţiune din ele nu va ieşi din cadrul acestora. Construindu-şi compoziţia în acest fel, Arnolfo n-o subordonează totuşi arbitrar unei scheme anumite care să deformeze figurile. Mişcările sînt absolut fireşti şi deosebit de uşoare. În timp ce figura din stînga este ascunsă parţial după draperia pe care o trage, cea din dreapta rămîne vizibilă în întregime, din spate. Dinspre stînga şi dinspre dreapta, draperiile formează falduri care produc combinaţii de-a dreptul picturale cu totul neaşteptate prin noutatea lor şi care sînt folosite cu abilitate în scopuri pur decorative. Faldurile grele ale draperiei fac ca drapajul fin al veşmintelor diaconilor să pară şi mai elegant, ceea ce contribuie la crearea unei impresii de diafan. Chipurile tinere ale diaconilor contrastează cu faţa zbîrcită, realist tratată, a cardinalului, cu expresia ei de mască mortuară (pl. 35). Şi din cauza acestui contrast, figurile diaconilor dobîndesc o vivacitate deosebită ce anticipează imaginile sculpturii quattrocentiste.

De prin anul 1284, Arnolfo s-a stabilit la Florenţa de unde numai în trecere mai vizita Roma. La Roma, atelierul său, completat, probabil, în anii optzeci, cu sculptori din atelierul lui Niccolo Pisano, lichidat după moartea acestuia, continua să execute comenzi la care Arnolfo punea rar mîna,

limitîndu-se, în cea mai mare parte a cazurilor, la executarea schițelor și la rolul de conducere. Numai astfel se poate explica calitatea nu prea înaltă a decorurilor sculpturale ale ciboriilor din biserica San Paolo fuori le Mura (1285; pl. 36), în biserica Santa Cecilia (1293; pl. 37) și ale altarului sf. Bonifaciu, în vechea bazilică Sf. Petru (1300)[160]. Întrucît în primele două ciborii, se simte influența puternică a lui Niccolo Pisano, este firesc să considerăm plauzibilă ipoteza lui Keller[161] despre transferul de la Roma al unei serii de discipoli ai sculptorului pisan, care, după moartea maestrului lor au intrat în atelierul lui Arnolfo. Decorațiile sculpturale ale ciboriilor din San Paolo și din Santa Cecilia n-aduc nimic principal nou în comparație fie și cu amvonul sienez. În schimb, compoziția lor arhitecturală dovedește însușirea pe mai departe a formelor gotice ce deveneau din an în an tot mai la modă. Arcele treflate, fialele, crabii, bolțile în cruce, rozetele figurative sub cheia de boltă, capitelurile fitomorfe — toate aceste elemente împrumutate din goticul cistercian au înlocuit energic formele romanice și protorenascentiste. Și faptul că pînă și Arnolfo a fost nevoit să împrumute în întregime sistemul gotic poate demonstra odată în plus larga popularitate a acestuia din urmă către sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Printre lucrările romane ale lui Arnolfo, numai două poartă amprenta stilului său individual. Este vorba despre mormîntul lui Honoriu IV în biserica Santa Maria in Aracoeli (1285—1287; pl. 38) și grupul statuar *Adorația magilor*, în Santa Maria Maggiore (1289; pl. 39). Mormîntul cuprindea, în afară de figura gisant a papei, figura acestuia în picioare — astăzi pierdută. Procedeul reprezenta o inovație introdusă, probabil, pentru prima dată de Arnolfo. Figura papei este lucrată cu multă iscusință. Formele trec lin una în alta, faldurile cad ritmic, întreaga compoziție tinde să respecte forma inițială a blocului de piatră. Chiar dacă aici l-a ajutat pe Arnolfo vreunul dintre elevii lui de la Roma, acesta a urmat întocmai indicațiile maestrului. Mult mai semnificativ este grupul statuar

Adorația magilor din care ne-au parvenit figurile lui Iosif, ale celor trei magi (pl. 39), a boului, a asinului și două figuri ale prorocilor, executate în relief și amplasate astăzi deasupra arcadei de la intrarea în Capela Sixtină. Nu este exclus ca acestui grup să-i fi aparținut și statuia *Madonei cu pruncul* publicată de Venturi și aparținînd unei colecții particulare din Roma[162]. În afară de imaginile lui Iosif și ale animalelor, caracterizate printr-o execuție destul de artizanală, toate celelalte figuri prezintă o mare asemănare stilistică cu lucrările ce aparțin în mod indiscutabil lui Arnolfo. Aceste figuri „se înscriu" admirabil în blocul de piatră. Sculptorul rămîne mereu fidel felului său preferat de a-și compune lucrările cît mai plat posibil. Dalta sa îndepărtează o cantitate minimă din blocul de marmură fără ca acest procedeu să-l împiedice a obține impresia unei mari organicități. El stăpînește atît de perfect arta de a prelucra suprafața materialului încît îi este suficient să înalțe sau să coboare imperceptibil relieful pentru a-i produce privitorului impresia unui volum greu și plin de plasticitate. Iată de ce figurile sale le amintesc atît de bine pe cele ale lui Giotto. Și cu toate că la Giotto relieful sculptural este schimbat cu unul pictural, obținut cu ajutorul modelării în clar-obscur, și Arnolfo și Giotto își construiesc figurile pe baza aceluiași principiu: acela al subordonării volumului tridimensional ritmului bidimensional. (vezi cel de al doilea excurs). Pentru a obține un mare grad de plasticitate ambii artiști se mulțumesc să redea numai o singură parte a figurii, investind-o cu întreaga expresivitate artistică a imaginii. Aceasta și explică acea profundă înrudire lăuntrică existentă între operele pictorului Giotto și cele ale sculptorului Arnolfo[163].

Începînd din anul 1284 și pînă la moarte, Arnolfo a locuit la Florența. Aici el a activat ca un renumit arhitect și sculptor. Era tocmai vremea cînd se forma concepția artistică a tînărului Giotto care a primit puternice impulsuri creatoare din partea lucrărilor contemporanului său mai în vîrstă,

ocupat cu începere din anul 1296, cu realizarea proiectului pentru fațada catedralei florentine. Probabil, pe la 1300, la Florența s-a transformat tot atelierul lui Arnolfo în fața căruia, în legătură cu împodobirea fațadei cu reliefuri și statui, se deschideau largi perspective. Din fericire, ne-au parvenit unele resturi ale acestei decorații sculpturale care n-a fost terminată[164]. Grupul *Jelirea Mariei de către Ioan* se păstrează într-un muzeu din Berlin (pl. 40), figurile Mariei culcată, a unei sfinte necunoscute (pl. 41) și ale îngerilor se află în Muzeul Național (Bargello) din Florența, statuia *Madonei cu pruncul* — în muzeul de pe lîngă catedrala din Florența, figura unui înger — în colecția Kingsley Porter în Elmwood-Cambridge și două imagini de proroci — în colecția Venturi Ginori din Florența. Dintre aceste opere, cele mai remarcabile sînt grupul aflat la Berlin și fragmentele din Muzeul Național, care pot fi atribuite chiar daltei lui Arnolfo. *Jelirea Mariei de către Ioan* ce împodobea portalul din dreapta se bazează pe aceleași principii ale desfășurării în plan drept a compoziției pe care se bazau și figurile decorative ale fîntînii din Perugia. Grupul se aseamănă cu un relief, ceea ce se datorează nu numai amplasării sale în timpanul portalului, ci și unor considerente de ordin pur artistic. Maestrul ritmează foarte subtil suprafața plană folosind în acest scop faldurile ce animă suprafața fără a-i anihila caracterul unitar și fără a o fragmenta peste măsură. Și aici Arnolfo se mulțumește cu un relief puțin înalt, ceea ce nu-l împiedică să obțină o puternică expresivitate plastică. Deși în trasarea faldurilor există mult convenționalism și ele nu urmează întrutotul mișcarea corpului, faptul nu diminuează cîtuși de puțin forța de convingere artistică a imaginilor. Ceva asemănător se poate constata și în lucrările sculptorilor greci din prima treime a secolului al V-lea î.e.n. Asemenea figurilor din Perugia, grupul *Jelirea Mariei de către Ioan* prezintă o mare asemănare în spirit, cu lucrările

grecești ale „stilului sever". Ceea ce confirmă odată în plus ipoteza noastră despre contactul nemijlocit al lui Arnolfo cu originalele grecești sau cu cópii romane de calitate după ele, a căror profundă înțelegere i-a înlesnit-o maestrului cunoașterea de către el a statuetelor și reliefurilor bizantine care conservau cele mai bune tradiții elenistice.

Grupul statuar al *Jelirii* poartă pecetea unei profunde și reținute mîhniri ce amintește pe departe starea de spirit redată în reliefurile funerare attice. Dar în comparație cu acestea, la Arnolfo găsim o mai mare emoționalitate, o tratare mai animată a feței, ce decurge din tendința de a da expresie concretă trăirilor sufletești. Un cap expresiv ca cel al lui Ioan am căuta în zadar în arta antică. O asemenea imagine putea să se ivească numai pe baza culturii complexe din ducento care a determinat în multe privințe caracterul creației giottești. Tocmai această apropiere a premiselor ideatice explică profunda asemănare interioară ce se constată între grupul statuar respectiv și fresca *Jelirea lui Cristos* din Cappella dell'Arena (pl. 129). Aici este vorba nu numai despre un împrumut exterior făcut de un maestru de la altul, ci și despre ceva mai substanțial, și anume despre identitatea receptării emoționale.

Fragmentele păstrate în Bargello se deosebesc puțin, în privința stilului, de grupul statuar aflat la Berlin. Un loc puțin mai aparte printre ele îl ocupă numai statuia unei sfinte necunoscute (pl. 41). Arnolfo creează figura în ronde-bosse, subliniindu-i elementul statuar. Haina și pelerina au falduri frumoase, reliefate mult mai bine decît în lucrările anterioare. Dar și în această lucrare artistul rămîne consecvent cu sine: el construiește figura potrivit principiului favorit al aplatizării compoziției, pornind de la suprafața pietrei. Ea determină întreaga structură compozițională pătrunsă de spirit pur clasic. Clasice sînt mișcările line ale acestei figuri calme. Clasic este chipul ei ce respiră senzualitate, cu expresia lui puțin impersonală, clasică este draperia de efect. Arnolfo se

 apropie aici atît de mult de prototipurile antice

grecești ale „stilului sever". Ceea ce confirmă odată în plus ipoteza noastră despre contactul nemijlocit al lui Arnolfo cu originalele grecești sau cu cópii romane de calitate după ele, a căror profundă înțelegere i-a înlesnit-o maestrului cunoașterea de către el a statuetelor și reliefurilor bizantine care conservau cele mai bune tradiții elenistice.

Grupul statuar al *Jelirii* poartă pecetea unei profunde și reținute mîhniri ce amintește pe departe starea de spirit redată în reliefurile funerare attice. Dar în comparație cu acestea, la Arnolfo găsim o mai mare emoționalitate, o tratare mai animată a feței, ce decurge din tendința de a da expresie concretă trăirilor sufletești. Un cap expresiv ca cel al lui Ioan am căuta în zadar în arta antică. O asemenea imagine putea să se ivească numai pe baza culturii complexe din ducento care a determinat în multe privințe caracterul creației giottești. Tocmai această apropiere a premiselor ideatice explică profunda asemănare interioară ce se constată între grupul statuar respectiv și fresca *Jelirea lui Cristos* din Cappella dell'Arena (pl. 129). Aici este vorba nu numai despre un împrumut exterior făcut de un maestru de la altul, ci și despre ceva mai substanțial, și anume despre identitatea receptării emoționale.

Fragmentele păstrate în Bargello se deosebesc puțin, în privința stilului, de grupul statuar aflat la Berlin. Un loc puțin mai aparte printre ele îl ocupă numai statuia unei sfinte necunoscute (pl. 41). Arnolfo creează figura în ronde-bosse, subliniindu-i elementul statuar. Haina și pelerina au falduri frumoase, reliefate mult mai bine decît în lucrările anterioare. Dar și în această lucrare artistul rămîne consecvent cu sine: el construiește figura potrivit principiului favorit al aplatizării compoziției, pornind de la suprafața pietrei. Ea determină întreaga structură compozițională pătrunsă de spirit pur clasic. Clasice sînt mișcările line ale acestei figuri calme. Clasic este chipul ei ce respiră senzualitate, cu expresia lui puțin impersonală, clasică este draperia de efect. Arnolfo se apropie aici atît de mult de prototipurile antice

studiate încît în fața lui apare aceeași primejdie care l-a amenințat continuu pe Niccolo Pisano, adică pericolul de convertire a clasicului în clasicism.

Dintre lucrările lui Arnolfo și ale cercului său merită atenție încă două, și anume remarcabilul relief cu imaginea *Bunei Vestiri* în Victoria and Albert Museum din Londra[165] și relieful amplasat deasupra așa-zisei Porta San Giorgio din Florența[166]. Prima (pl. 42) provine de la Santa Croce. Ea poate fi atribuită fără ezitare lui Arnolfo însuși care a executat-o de-a lungul primei jumătăți a anilor nouăzeci. Figurile Mariei și îngerului despărțite una de cealaltă printr-un ciboriu, se reliefează pe un fond neted. Compoziția este foarte aerată, fapt datorită căruia ea se deosebește în general de compozițiile înghesuite ale lui Niccolo și Giovanni Pisano. Fundalul rămas neted subliniază în chip izbutit expresivitatea plastică a figurilor. Acestea sînt elaborate cu o uimitoare precizie care-și găsește analogii numai în obiectele constantinopolitane din fildeș. Probabil, Arnolfo a pornit aici de la modelele bizantine de la care a împrumutat tipurile Mariei și pe cel al îngerului ce se îndepărtează ușor, veșmîntul acestuia fluturînd, maforionul maicii domnului, tratarea lineară a faldurilor. Dar ca orice mare artist, el nu s-a limitat la o simplă copiere, ci a realizat o originală transpunere a moștenirii artistice a Bizanțului. El a preluat din arta bizantină sîmburele grecesc al acesteia și pe baza lui a creat imaginile foarte plastice ale Mariei și îngerului, în care au dispărut lipsa de substanță corporală și ariditatea ascetică specific bizantine.

Fără îndoială, școlii lui Arnolfo îi aparține relieful cu imaginea *Sf. Gheorghe* galopînd, amplasată deasupra așa-zisei Porta San Giorgio din Florența, lucrare realizată între anii 1285—1290 (pl. 43). Figura călărețului și cea a calului urmează schema bizantină ce-și are originea în arta elenistică. Dar ceea ce frapează aici cel mai mult este apropierea stilistică de monumentele grecești din secolul al IV-lea î.e.n. O asemenea forță plastică a

reliefului și o asemenea subtilă înțelegere a construirii figurii umane și a figurii unui animal nu întîlnim niciodată la sculptorii bizantini. Nu întîlnim, de altfel, la ei nici tratarea atît de specifică Antichității a feței atît de vii și senzuale a personajului. Analogii pentru aceste imagini pot fi întîlnite numai în monumentele grecești pe care le cunoștea, fără îndoială, foarte bine autorul reliefului care merge pe urmele maestrului său[167].

Arnolfo a jucat un rol imens în dezvoltarea culturii artistice a secolului al XIII-lea. El a întîrziat răspîndirea goticului la Florența și la Roma pregătind totodată terenul pentru Giotto căruia i-a făcut cunoștință cu principiile artei protorenascentiste. El l-a învățat pe Giotto să prețuiască expresivitatea plastică a figurii, l-a învățat să construiască relieful fără a perturba caracterul plan al suprafeței, în sfîrșit, i-a deschis ochii asupra unei concepții noi, mai libere, asupra formei, concepție ce decurgea din căutările artistice individuale.

Abordînd studierea monumentelor antice al căror spirit l-a surprins cu mult mai mult fler decît Niccolo Pisano, Arnolfo s-a oprit asupra monumentelor romane și nu asupra celor etrusce și grecești. Se poate ca în această direcție să-l fi impulsionat operele maeștrilor bizantini sau bizantinizanți pe care-i cunoștea bine. Plecînd de la operele acestora, el păstrează în statui și reliefuri caracterul plat al compoziției, evitînd intenționat incavarea adîncă în material. Dar caracterul aplatizat al sculpturilor lui Arnolfo nu are nimic în comun cu caracterul aplatizat al operelor maeștrilor romani. La aceștia din urmă aplatizarea reliefului este rezultatul unui mod de gîndire primitiv. Inerția oarbă a pietrei apasă asupra conștiinței artistului care este încă prea slab pentru a lupta cu forța încătușătoare a materialului. Or, cu totul altă atitudine față de piatră constatăm la Arnolfo. El cruță cu grijă porțiuni ale suprafeței materialului, ferindu-le de acțiunea prea energică a daltei, ceea ce face parte, fără îndoială, din calculele sale artistice. Dar faptul nu diminuează cîtuși de puțin plasticitatea imaginilor sale care nu numai că nu sînt

mai prejos de imaginile lui Niccolo Pisano, dar de obicei le şi depăşesc mult pe acestea. Arnolfo confirmă odată în plus faptul că forţa plastică a reliefului nu depinde de înălţimea sa. Recurgînd la o gradaţie fină a reliefului care este cînd mai jos, cînd mai înalt, Arnolfo obţine o tratare organică uimitoare care nu-şi găseşte egal la nici unul dintre sculptorii contemporani cu el. Iată de ce reliefurile şi statuile lui Arnolfo par atît de viabile. În ele sînt depăşite în egală măsură atît statismul romanic cît şi dinamismul excesiv gotic. Este suficient să comparăm orice statuie a lui Arnolfo cu cea mai bună statuie din catedrala din Reims pentru a ne deveni imediat clar cît sînt de „realiste" imaginile create de el. Figurile create de Arnolfo nu numai că stau mai solid pe picioare, nu numai că sînt mai organic construite, dar ele nu mai prezintă deloc caracterul abstract propriu multor monumente gotice. În expresia blîndă a feţelor, în ritmul antic al faldurilor, în prelucrarea picturală a pietrei se simte deja noul fel de aborda arta, ce decurge din interesul profund faţă de lume şi în special faţă de om.

Dacă Arnolfo s-a afirmat ca un continuator al tradiţiilor artei lui Niccolo Pisano pe care le-a prelucrat în spirit „grecesc" ridicîndu-le, astfel, pe o treaptă superioară, dar nemodificîndu-le esenţa, în schimb, fiul lui Niccolo Pisano — Giovanni Pisano (cca 1245-cca. 1320)[168] a rupt-o brusc cu stilul antichizant al tatălui şi a devenit principalul adept al artei gotice în Italia. Dar Giovanni a receptat goticul în mod creator şi original. Acest stil l-a ajutat să confere imaginilor un conţinut psihologic mai profund şi să potenţeze elementul dramatic al acestora. În acest plan, goticul a lărgit orizonturile artistice ale lui Giovanni Pisano. Fiind strîns legat de cultura artistică protorenascentistă, păstrînd un viu interes faţă de om şi de universul lui lăuntric, Giovanni nu s-a lăsat amăgit de procedeele exterioare ale stilizării gotice. De aceea arta sa este plină de emoţionalitate şi de o pasiune ce pornesc din fundul inimii. Ea nu conţine nimic de suprafaţă, nimic aranjat, ci cucereşte prin sinceri-

tate și prin spiritul de nestăvilită răzvrătire ce-i este propriu.

Giovanni Pisano a fost mulți ani elevul tatălui său pe care l-a ajutat în realizarea amvonului din Siena și a fîntînii din Perugia. El a fost renumit nu numai ca sculptor, ci și ca arhitect. După proiectul lui au fost executate partea de jos a fațadei Catedralei din Siena (1284—1297), partea de sus a fațadei și corului catedralei în Massa Marittima (1287 și urm.) și corul catedralei din Prato (1317 și urm.)[169]. Activitatea maestrului s-a desfășurat la Pisa (începînd din anul 1278, în anii 1295, 1298—1299, 1301—1312), la Pistoia (1301), la Padova (cca 1305), la Genova (1312), la Prato (cca 1317). A călătorit mult, așa glăsuiește și inscripția de pe amvonul catedralei din Pisa.

„Acest Ioan a străbătut rîuri și continente . . ." Și tocmai această inscripție, date fiind trăsăturile gotice clar exprimate ale lucrărilor sale, ne dă toate motivele să credem că în peregrinările lui, Giovanni a vizitat și Franța unde a putut să se afle între cca 1270 și 1277[170]. Un asemenea gen de călătorii nu era deloc un fapt izolat la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Să ne amintim fie și numai de sculptorul sienez Ramo di Paganello, întors în patrie în anul 1281 *de partibus ultramontanis* (din părțile de dincolo de munți) și care a adus în Italia tipul francez al Fecioarei în poziție șezînd[171] pentru ca ipoteza vizitării Franței de către Giovanni să dobîndească un înalt grad de probabilitate. În orice caz, această presupunere explică multe despre evoluția artistică a maestrului.

Drumul urmat de creația lui Giovanni Pisano devine deosebit de clar dacă analizăm statuile sale pe tema Fecioarei. Dintre ele, cea mai timpurie este, fără îndoială, figura dată pe jumătate a *Madonei* din Camposanto (Pisa), statuie care împodobea cîndva un mic portal de pe latura vestică a transeptului sudic al catedralei (pl. 44). Executată pe la 1276, această statuie trădează influența sculpturii franceze de tipul celei de pe mormîntul lui Constance d'Arles din Saint Denis[172]. Figura este

tratată în relief foarte plat, faldurile veşmintelor au caracter linear şi în poză nu există nici o tensiune. Aici domneşte acelaşi calm ca şi în cele mai clasice statui franceze din secolul al XIII-lea. Giovanni pune în evidenţă cu mult tact artistic raportul dintre mamă şi fiu. Maria şi pruncul privesc unul la altul şi între ei se stabileşte un strîns contact psihologic. Ambele figuri sînt date astfel încît să formeze un grup indisolubil unit printr-o trăire sufletească comună. Acest procedeu al psihologizării subtile a imaginii Giovanni şi l-a însuşit de la sculptorii francezi care însufleţeau piatra cu o remarcabilă forţă de pătrundere. Tocmai în această privinţă, Giovanni n-a putut împrumuta nimic de la tatăl său a cărui atenţie era îndreptată spre rezolvarea unor probleme de un cu totul alt gen.

Într-o statuetă din fildeş din sacristia catedralei din Pisa (pl. 45) — ce i-a urmat, în 1298 *Madonei* mai sus amintite, Giovanni Pisano se angajează definitiv pe calea imitării modelelor franceze. El imprimă figurii o puternică contorsionare gotică subliniind prin toate mijloacele verticalitatea compoziţiei şi obţinînd efecte pur ornamentale din faldurile mantiei dispuse în evantai. Veşmîntul mai degrabă disimulează forma corpului decît o evidenţiază. Acest principiu tipic gotic al construirii figurii în combinaţie cu tratarea abstractizantă a chipului Madonei care şi-a pierdut blîndeţea expresiei, caracteristică pentru Giovanni, dovedeşte că, lucrînd într-un material cu care nu era obişnuit, sculptorul a folosit aici ca model statuetele de fildeş franţuzeşti. Şi în cazul în speţă, Giovanni a dat o interpretare originală motivului gotic al mişcării. Datorită faptului că figura Mariei este îndoită şi într-o parte şi puţin în faţă, ea dobîndeşte o spaţialitate improprie pentru plastica franceză. Această figură parcă l-ar invita pe privitor s-o examineze din toate părţile, fapt subliniat şi de tratarea originală a veşmintelor ale căror falduri îi înfăşoară figura avînd tendinţa de a se strînge într-un singur punct, către mîna stîngă care ţine mantia. În acest fel obţine în comparaţie cu

sculptorii francezi o corporalitate mult mai pronunțată efect la care contribuie în mare măsură prelucrarea faldurilor care au rotunjimi pe care nu le vom întîlni niciodată în monumentele pur gotice cu ritmul lor subliniat linear.

Instruit din punct de vedere artistic în atelierul tatălui său, Giovanni era obișnuit să gîndească masa în termeni plastici. De aceea oricît i-ar fi plăcut arta gotică, el n-a preluat niciodată orbește procedeele stilizării lineare. Acest lucru este evidențiat deosebit de clar în remarcabila statuie a Madonei (pl. 46—47) de deasupra portalului principal al Baptisteriului din Pisa (în prezent, această statuie se află în Museo dell' Opera della Primaziale, în Pisa)[173]. Luînd în considerație faptul că statuia se afla la o înălțime destul de mare, Giovanni a amplificat intenționat toate volumele și liniile. El a reușit să creeze o imagine maestuoasă, plină de vigoare și de forță. Figura plină de bărbăție a Mariei este redată în poza preferată de Giovanni: aplecată ușor într-o parte și în față. Partea stîngă a figurii este ieșită puțin mai în afară ceea ce subliniază și mai mult desfășurarea în spațiu a corpului. Capul este îndreptat spre partea dreaptă, întors pe jumătate astfel că diagonala pe care o formează se încrucișează cu diagonala corpului ce fuge în adîncime. Acest sistem foarte complex de linii și mase ce contrastează una cu alta este folosit abil de către maestru în scopul creării unei impresii de puternică emoție. Remarcabile prin modul chibzuit cum sînt distribuite, faldurile mantiei contribuie și ele la obținerea aceluiași efect psihologic. Faldurile sînt animate de o puternică mișcare. Ele se avîntă pe diagonală de jos în sus, subliniind aplecarea într-o parte a figurii. Susținută cu mîna, mantia formează o serie de falduri orizontale pe abdomen. Spre stînga, mantia cade în falduri abrupte; în dreapta, marginile ei formează două linii ușor șerpuitoare ce se deosebesc printr-o uimitoare melodicitate. Această bogăție de ritmuri lipsește figura de orice statism. Dar cel mai interesant aspect în această *Madonă* din Pisa îl prezintă foarte originala în felul ei combinație dintre emoționalita-

tea gotică și înțelegerea formei, rămasă în multe privințe protorenascentistă, și care se caracterizează prin masivitate plastică și prin sublinierea volumelor.

Realizată în jurul anului 1305, statuia *Madonei* din Cappela dell'Arena, în Padova (pl. 48) este destul de apropiată în plan conceptual de statuia Baptisteriului. Prezintă aceeași aplecare într-o parte a figurii, aceeași poziție a mîinii drepte, aceeași întoarcere a capului. Dar acestei statui îi este propriu un cu totul alt ritm. Mantia desfăcută și prinsă la piept cu o agrafă lasă să se vadă rochia ce cade în falduri verticale paralele care creează efectul unei încadrări a liniilor mlădioase ale mantiei. Aceste dungi verticale domină atît de autoritar în compoziția imaginii încît ele îi determină elanul ascendent pur gotic. Și în această statuie, Giovanni reușește să traseze fire de legătură între Maria și fiul ei. Cristos este înfățișat sub chipul unui copil jucăuș stînd în brațele mamei spre care a întors căpșorul. Figura lui tratată în spiritul sculpturii de gen dobîndește o deosebită voioșie datorită contrastului în care este pus cu profilul serios de un calm epic al Mariei caracterizat prin aceleași trăsături trădînd bărbăție pe care le-am constatat și în statuia din Pisa.

Evoluția artistică a lui Giovanni Pisano a decurs în mod contradictoriu. Baza protorenascentistă iese la iveală la el chiar și în operele în care se folosește copios de modelele gotice. În această privință este caracteristică statuia *Madonei* care intrase la vremea ei în componența unui grup statuar executat în anul 1312 și care împodobea portalul lui San Ranieri al catedralei din Pisa. Acest grup consta din trei figuri: a Fecioarei (în centru), a Pisei (în dreapta) și a împăratului Henric VII (în stînga)[174]. Aceasta din urmă s-a pierdut, a doua, ajunsă pînă la noi doar în stare fragmentară, poate fi atribuită unui elev al lui Giovanni, și numai statuia Fecioarei care și ea a suferit, odată cu trecerea timpului, constituie un original incontestabil realizat de Giovanni Pisano. Maria este redată șezînd. Pe genunchiul ei stîng, ușor înălțat, stă Cris-

tos. Acest tip iconografic a fost împrumutat de maestru de la monumentele franceze. Dar și aici Giovanni schimbă radical schema gotică întărind în fel și chip accentele plastice. Acționînd energic cu dalta, el pătrunde adînc în piatră excavînd materialul dintre Maria și pruncul ei, îngrămădind faldurile grele, speculînd cu subtilitate motivul contrapostării. Drept rezultat, el obține o mare forță a expresivității plastice. Figurile au căpătat pondere corporală, volum, greutate. Privitorul simte nu numai materialitatea lor, ci și materialitatea blocului de piatră în care au fost sculptate. Piatra își pierde astfel abstractismul tipic pentru plastica gotică.

Cea mai tîrzie Madonă din cele care ne-au parvenit de la Giovanni Pisano este *Madona* din catedrala orașului Prato, executată între anii 1317 și 1320 (pl. 49). În această statuetă fermecătoare, maestrul a realizat cea mai feminină și mai poetică imagine a Mariei. Fața ei fină, feciorelnică este întoarsă către fiu care stă pe brațul ei stîng. Figura lui Cristos este cea mai vioaie și mai copilărească dintre toate imaginile de prunci sculptate de Giovanni. Fețișoara lui bucălată este încadrată de părul cîrlionțat și cu mîna dreaptă el atinge coroana Mariei, fiind atras de strălucirea ei. Acest încîntător motiv de gen introduce o nuanță nouă de intimitate deosebită în tratarea unei teme tradiționale care dobîndește astfel o interpretare mai liberă decît în alte statui ale Fecioarei. Psihologizînd imaginea, Giovanni Pisano renunță, în același timp, la multe din vechile lui performanțe. În comparație cu statuile executate pentru Pisa aici este potențat elementul decorativ. Figura nu este evidențiată de veșmînt, ci disimulată. Veșmîntul este subordonat propriului său ritm aproape independent de mișcarea corpului. Faldurile hitonului ca și cele ale maforionului, formează linii ornamentale care au importanță decorativă de sine stătătoare. Datorită acestui fapt, în tratarea figurii apare dualismul tipic pentru stilul gotic, care duce la încălcarea strînsei legături funcționale dintre corp și veșmînt. Aceasta și explică popularitatea

statuetei *Madonei* din Prato printre maeştri din trecento, dintre care Tino di Camaino a dat cea mai fină interpretare a principiilor decorative ce stăteau la baza acestei lucrări.

Acea creştere treptată a tendinţelor gotice care se manifestă atît de clar în statuile reprezentînd Madone ale lui Giovanni Pisano apare şi mai precis conturată în reliefurile ce împodobesc amvoanele din Pistoia şi Pisa. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia (pl. 50) a fost terminat în anul 1301. Din punct de vedere iconografic, el se apropie de amvoanele lui Niccolo din Pisa şi din Siena. Şapte coloane dintre care unele au drept bază spinările unor lei sprijină amvonul de plan hexagonal. De o parte şi de alta a arcelor treflate sînt înfăţişate figurile a doisprezece proroci, iar pe ieşindurile de deasupra capitelurilor sînt amplasate imaginile a şase sibile. Balustrada este împodobită cu cinci reliefuri înfăţişînd scenele evanghelice (*Naşterea lui Cristos*, *Inchinarea magilor*, *Uciderea pruncilor*, *Răstignirea*, *Judecata de apoi*) despărţite una de alta prin figuri de sfinţi şi grupuri alegorice. Încă din admirabilele imagini ale sibilelor (pl. 51—53) în legătură cu care Burckhardt[175] a evocat sibilele lui Michelangelo, Giovanni a adus ceva principial nou în comparaţie cu Niccolo Pisano. El imprimă figurilor o mişcare impetuoasă menită să exprime o profundă stare emoţională. Deosebit de reuşite sînt figurile sibilelor redate în poziţie şezînd. Una dintre ele (pl. 51) este înfăţişată aplecată puţin în faţă. Capul îi este înclinat spre stînga de unde apare un înger; tot în partea stîngă este întors şi bustul, în timp ce toată partea de jos a corpului este îndreptată spre dreapta. Pentru a potenţa şi mai mult dinamica imaginii, Giovanni înfăţişează piciorul stîng la un nivel puţin mai ridicat decît pe dreptul. Prin asemenea procedee compoziţionale el imprimă figurii o puternică emoţionalitate. Nici o parte a acesteia nu rămîne în repaus; tot corpul este prins în mişcare.

O tratare asemănătoare găsim şi în reliefurile ce împodobesc balustrada. Giovanni realizează aici o serie de compoziţii cu mai multe personaje, re-

marcabile printr-o libertate și picturalitate nemaiîntîlnite în construirea formelor (pl. 54—56). El combină cu dibăcie în reliefuri mai multe episoade petrecute în timpuri diferite, folosește bucuros încrucișări și întrepătrunderi îndrăznețe, speculează cu virtuozitate contrastul dintre porțiunile luminate și cele umbrite și nu se teme să îngrămădească mai multe figuri dacă faptul duce la potențarea expresivității, așa cum nu-l deranjează discordanța dintre proporții. Principalul pentru el îl constituie redarea vieții psihice complexe privite în aspectul ei cel mai dinamic. Și tocmai în această privință el obține cea mai mare expresivitate, poate fără egal. Ar fi destul de greu să găsim în sculptura europeană din acea epocă ceva asemănător scenei *Uciderea pruncilor* (pl. 55). La care alt maestru putem întîlni asemenea dramatism, asemenea patos nelimitat? Giovanni Pisano ne duce cu gîndul la autorii frizei din Pergam la care compozițiile se caracterizează prin același dinamism. Dar Giovanni se deosebește de sculptorii greci mai întîi de toate prin faptul că el face deosebiri mult mai subtile între diferitele trăiri psihologice. În *Uciderea pruncilor*, ne frapează varietatea redării trăirilor sufletești — de la disperare și teamă pînă la hotărîrea curajoasă, de la furia turbată pînă la îndobitocirea cea mai întunecată. Sînt întruchipate aici o multitudine de nuanțe psihologice, ele fiind surprinse atît de individualizat încît, în ciuda complexității mijloacelor artistice de expresie, privitorul le recepționează în plan pur realist. Astfel, îndepărtîndu-se de arta gotică, Giovanni ajunge s-o nege parțial pe aceasta întrucît gîndirea abstractă specifică goticului se dizolvă la el în trăirea plină de pasiune a sentimentelor umane.

În reliefurile și statuile ce împodobesc amvonul Domului din Pisa (1302—1310), reconstruit cu pricepere de Peleo Bacci în anul 1926[176], Giovanni Pisano elaborează o manieră de lucru cu totul deosebită de parcă ar schița doar formele, manieră ce ne frapează prin libertatea și picturalitatea ei (pl. 57—62). El împinge mișcarea pînă la grotesc, ex-

primarea pasiunilor — pînă la grimasă, iar trăirile sufletești pînă la o afectare ce se învecinează cu isteria. Compozițiile lui sînt asimetrice, dinamice, adevărate arii de bravură. Personajele și grupurile se ciocnesc unele cu altele se încrucișează și se resping reciproc. Ele ba se avîntă în diferite direcții, ba se lasă atrase de un torent de circulație unic. Acest vîrtej al mișcării dă naștere la un fel de licărire pitorească foarte agitată care în combinație cu contrastele puternice de umbră și lumină ne duc involuntar cu gîndul la reliefurile sarcofagelor romane din secolul al III-lea e.n. Din acest moment, pe maestru nu-l interesează o figură izolată sau alta, ci întreaga scenă de masă care-i îngăduie să desfășoare în fața privitorului o vastă frescă istorică. Tratarea corpului omenesc își pierde însușirile structive. Corpul se pierde cu totul în veșmintele ce se fărîmițează într-o puzderie de falduri convenționale, tipic gotice. Uneori s-ar părea că dincolo de aceste veșminte nu se află nici un fel de volume cît de cît palpabile. Cînd trupul este nud el este tratat cu extremă ariditate (pl. 62). Articulațiile lui ascuțite și colțuroase amintesc de modelele gotice — statuete și reliefuri săpate în fildeș. Spre aceleași tradiții franceze ne trimite și tratarea chipurilor adesea deformate de grimasă ce trădează tensiune interioară și arborînd o expresie exacerbată. Execuția este extrem de inegală iar uneori destul de neglijentă. Dar acest caracter de schiță are și un farmec al său deosebit. Străduindu-se să nu anihileze prospețimea primei impresii, Giovanni prelucrează piatra cu o repeziciune neobișnuită. El obține, astfel, efecte picturale, absolut necunoscute în secolul al XIII-lea. Cu o spontaneitate rar întîlnită, el redă în material dur observațiile sale cele mai fugare și folosindu-se în egală măsură de daltă și de sfredel, depășește cu o ușurință uimitoare orice obstacol. Pentru el n-ar exista, parcă, nici un fel de dificultăți tehnice. Piatra devine în mîinile lui moale și maleabilă gata să se supună oricărui capriciu al sculptorului. Dar acesta duce o luptă continuă cu materialul impunîndu-i

concepţiile sale îndrăzneţe şi forţîndu-i prin toate mijloacele posibilităţile de expresie[177]. Or, tocmai în acest sens el cade uneori în manierism, din cauză că doreşte să ajungă la o expresie de care singur Dante era capabil. Giovanni îşi propune să exprime în piatră ceea ce, strict vorbind, putea să fie exprimat numai prin cuvînt, şi încă nu prin orice cuvînt, ci numai prin acela cizelat cu măiestrie de genialul poet care a fost Alighieri. Probabil acest lucru l-a înţeles pînă la urmă şi Giovanni însuşi, căci altfel ar fi greu să explicăm acea expresie de amărăciune tipică pentru imaginile amvonului din domul oraşului Pisa. Artistul care a creat aceste imagini şi-a pierdut echilibrul sufletesc. Imaginilor realizate de el le este proprie o stare de convulsivitate maladivă ce trădează o profundă dedublare sufletească a maestrului, dezamăgirea lui în viaţă. Şi despre acest fapt glăsuia şi inscripţia, astăzi pierdută, de pe soclul amvonului din Pisa, care are, fără îndoială, un caracter autobiografic.

Acest Ioan a străbătut rîuri şi continente
Suferind şi învăţînd multe, dezinteresat, a acumulat
Cunoştinţe cu multă trudă. Acum el se plînge: „Nu m-am ferit de ajuns.
Cît timp am reprezentat ceva, am dat frîu liber atacurilor duşmănoase
Datorită inimii mele sfioase. Şi acum suport cu smerenie pedeapsa.
Şi pentru a scăpa de rea voinţă, a-mi uşura mîhnirea
Şi a cuceri recunoştinţă, eu propun cîteva stihuri".
Dacă te arăţi nedemn, blamînd cununa plină de demnitate
Cel blamat se înalţă prin acest blam[178].

Arta lui Giovanni Pisano reprezintă un epilog măreţ al întregii mişcări protorenascentiste. Prin amploarea posibilităţilor sale creatoare, prin multilateralitatea talentului său, după interesul său profund faţă de om, Giovanni a fost discipolul direct al lui Niccolo Pisano şi al lui Arnolfo di Cambio. Dar în procesul dezvoltării sale,

el se depărtează tot mai hotărît de principiile artistice ale acestora. El o rupe net cu tradiția antică, afirmînd-o drept contrapondere, pe cea gotică. Ca arhitect, a favorizat triumful goticului asupra curentului protorenascentist[179]. Ca sculptor, el contribuie, de asemenea, la îndepărtarea formelor protorenascentiste de către cele gotice[180]. Toată creația lui este pătrunsă de un protest patetic împotriva stilului epic liniștit, ce caracterizează opera de tinerețe a lui Niccolo Pisano. Giovanni tinde spre îmbogățirea imaginii sub aspect psihologic și spre potențarea accentelor individuale. În această privință, el lărgește, incontestabil, cadrul artei din ducento, îmbogățind-o pe aceasta substanțial. Dar pe calea acestor căutări creatoare, Giovanni la început neutralizează, iar mai tîrziu împiedică pur și simplu afirmarea tendințelor protorenascentiste. Personajele lui își pierd treptat corporalitatea, ele devin uscate și colțuroase. Legătura strînsă dintre corp și veșminte dispare. Faldurile nu mai urmează firesc mișcările corpului, ci mai de grabă un ritm al lor, de sine stătător. Se afirmă astfel dualismul tipic pentru stilul gotic, antagonic, în multe privințe, abordării protorenascentiste a figurii umane. Tratarea organică cedează locul căutărilor pe linia exacerbării expresiei care adesea este împinsă pînă la o notă de afectare. În lucrările sale tîrzii, Giovanni Pisano a reflectat cel mai deplin acea „neliniște a veacului" care era atît de caracteristică pentru epoca ducento-ului tîrziu și a trecento-ului timpuriu, cu contradicțiile ei acute. Patosul imaginilor lui Giovanni este apropiat, ca spirit, de misticismul exaltat al lui Jacopone da Todi și de nestăpînitul spirit de revoltă al lui Cecco Angiolieri în a cărui poezie răsună adesea aceleași note stridente pe care le întîlnim în reliefurile ce împodobesc amvonul domului din Pisa.

Giovanni Pisano a determinat căile de dezvoltare ale întregii sculpturi din trecento. Tocmai arta lui și nu cea a lui Niccolo Pisano și a lui Arnolfo di Cambio a servit drept punct de plecare pentru sculptorii din trecento care au înlocuit foarte repede semnificația ideatică a creațiilor maestrului și

patosul lor înflăcărat cu un decorativism adeseori superficial. Ei nu au înțeles măreția și umanismul original al lui Giovanni. Dacă acesta a știut să folosească goticul în mod creator, în schimb, ei au început să imite orbește modelele goticului, împrumutînd de la ele elementele pur exterioare (fandarea figurii umane, proporțiile ei, ritmul faldurilor). Din aceste surse franceze s-au inspirat și Tino di Camaino și Andrea Pisano, și Nino Pisano[181], și mulți alți sculptori sienezi. Înrîuririle gotice pătrundeau val după val în Toscana, punctul lor de plecare aflîndu-se de fiecare dată în noi etape stilistice ale dezvoltării sculpturii franceze. În jurul anului 1320, în Toscana s-a întemeiat chiar un atelier de sculptură francez[182] din care au ieșit statuetele Mariei și arhanghelului Gabriel păstrate azi în Baptisteriul catedralei din Carrara, și care l-a influențat pe sienezul Goro di Grigorio, autorul mormîntului sf. Cerbone în Massa Marittima (1324) și pe sculptorii pisani care au sculptat mormîntul episcopului din stirpea Malaspina, în biserica San Francesco din Sarzana, mort în anul 1338. Aceste influențe franceze, receptate foarte superficial, mai mult au sărăcit plastica trecentistă decît au îmbogățit-o. Ele au contribuit la diminuarea simțului plasticității, au inculcat gustul pentru jocul elegant al liniilor decorative și i-au învățat pe sculptori să prețuiască cizelarea netedă, plină de acuratețe, a pietrei. Din fericire, acestor influențe le-a ținut piept, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, o tradiție artistică aflată la antipod. Înțelegem prin aceasta tradiția giottescă. Artei lui Giotto i-a fost dat să îndeplinească o reală misiune istorică. Ea a reprezentat nu numai veriga cea mai tîrzie din istoria artei protorenascentiste, ci și cea mai solidă. Aceasta și explică aria neobișnuit de largă asupra căreia s-a exercitat influența ei, extinsă atît asupra picturii trecentiste, cît și asupra sculpturii din perioada respectivă. Și tot aceasta explică importanța ei universal istorică, întrucît anume Giotto a fost acel maestru după care n-a mai fost posibilă întoarcerea la gîndirea și viziunea artistică medievală.

VI. PICTURA PROTORENAŞTERII

Cel mai tîrziu, mişcarea protorenascentistă s-a afirmat în pictură[183]. În dezvoltarea ei, ea a rămas mult în urma sculpturii care încă din anii şaizeci l-a dat pe Niccolo Pisano, întemeietorul unei direcţii noi în sculptarea pietrei. Pictura din ducento, în schimb, aproape pînă la sfîrşitul secolului al XIII-lea, n-a fost în stare să se elibereze de sub influenţa bizantină care i-a determinat în mare măsură caracterul[184]. Această influenţă a fost atît de puternică încît ea a neutralizat şi parţial chiar a anulat înrîurirea artei gotice. Dacă goticul francez a jucat un rol foarte mare în dezvoltarea artistică nu numai a lui Giovanni, ci şi a lui Niccolo Pisano, în schimb, în istoria picturii din ducento ei îi revine un loc cu totul modest[185]. Influenţele ei au fost insignifiante şi au rămas, de regulă, superficiale şi vagi. Tradiţia bizantină a împiedicat în egală măsură şi asimilarea tradiţiei antice, primul care a apelat la aceasta fiind Cavallini. Dominînd în pictură aproape de-a lungul întregului secol al XIII-lea, curentul bizantinizant a fost preponderent în toate şcolile locale. Îl întîlnim, astfel, la Lucca, Siena, Florenţa, Pisa, Roma, Milano, Veneţia, Arezzo, Pistoia şi în sudul Italiei. Pretutindeni el este cel care dă tonul şi lui i se alătură Berlinghieri, Giunta Pisano, Guido da Siena, Cimabue, Duccio. Izvoarele sale îşi au obîrşia atît în arta constantinopolitană cît şi în cea provincială

din Imperiul bizantin, atît în stilul Comnenilor, cît și în cel al Paleologilor. Treptat, acest curent dobîndește, în Italia, o imensă amploare și popularitate atrăgînd în orbita sa gravitațională un maestru după altul. El subminează baza stilului romanic, aducînd cu sine o serie de idei creatoare și favorizînd înviorarea vieții artistice. Dar cu toate virtuțile acestui curent bizantinizant, trebuie recunoscut, totuși, că el era lipsit de perspectivă. Numai în urma unei rupturi hotărîte cu tradițiile bizantine se putea dobîndi acea libertate care să permită pictorilor protorenascentiști să se angajeze pe calea înnoirii artei. Or, acest fapt și-a găsit cu adevărat loc pentru prima dată în opera maestrului roman Cavallini (pl. 64—72) care poate fi socotit întemeietorul mișcării protorenascentiste în pictură, în aceeași măsură în care Niccolo Pisano este promotorul mișcării protorenascentiste în sculptură.

În comparație cu alte orașe ale Italiei, Roma era un centru destul de înapoiat sub raport economic[186]. Nici unul din meșteșugurile ce se practicau aici n-a luat forma întreprinderii de tip capitalist timpuriu. Populația Romei, adeseori în conflict cu papalitatea, a cărei putere a încercat neîncetat s-o răstoarne, n-a avut destule forțe și resurse economice pentru încununarea cu succes a acestei lupte. Și totuși, n-a dezarmat pentru că era prea contaminant exemplul orașelor-comună din Nord și din zona de mijloc a Italiei care-și cuceriseră libertatea.

Încă din anii 40—50 ai secolului al XII-lea, cetățenii Romei, în frunte cu renumitul Arnoldo da Brescia (1100—1155), s-au ridicat împotriva puterii papale proclamînd Republica. Eșecul acestei răscoale n-a putut să stăvilească mișcările opoziționiste. În anii treizeci ai secolului al XIII-lea, începe lupta populației din Roma împotriva privilegiilor acordate clerului, lupta pentru dreptul de a bate monedă și pentru alegeri libere în senat. În anii 1253—1255, senatorul bolognez Brancaleone promovează o serie de reforme democratice îndreptate împotriva nobilimii feudale și a cercurilor comercial-meșteșugărești ce începuseră să-și întărească

pozițiile[187]. Intrînd în alianță cu ghibelinii, popolanii din Roma l-au ales, în anul 1267, în principala funcție guvernamentală de Capitano del pòpolo pe Angelo Capocci care a continuat linia democratică, antibisericească urmată de Brancaleone, chemînd la putere consuli ai negustorilor și reprezentanți ai breslelor. Atrasă în lupta dintre guelfi și ghibelini, Roma a devenit arena unor încăierări înverșunate. De la sfîrșitul anilor șaizeci ai secolului al XIII-lea și pînă la 1284, aici domnește partidul guelfilor al lui Carol de Anjou. Ultimii douăzeci de ani ai secolului al XIII-lea sînt martorii ciocnirilor sîngeroase dintre familiile feudale ale unor Savelli, Gaetani, Colonna care luptă pentru cucerirea și păstrarea puterii.

O liniște relativă se instaurează abia din momentul ocupării scaunului pontifical de către Bonifaciu VIII (1294—1303) care, coalizîndu-se cu partidul popolanilor, a înfrînt temporar împotrivirea nobilimii romane. Acest precursor al tiranilor din timpul Renașterii, una dintre personalitățile cele mai amorale din acea vreme, a fost un eminent om politic de o inteligență ieșită din comun. Foarte precis și plastic s-a exprimat despre el predecesorul său arătînd că „el a ocupat scaunul papal ca o vulpe, va guverna ca un leu și va muri ca un cîine". Nutrind o ambiție nebunească, era însetat de glorie. Nimic nu-i era mai străin decît smerenia creștină. El cultiva în mod deschis individualismul spontan, pentru el nu exista nici un fel de dogme prohibitive, orice mijloc i se părea admisibil dacă îl ajuta să-și atingă țelul propus. Profitînd de faptul că anul 1300 a fost decretat an jubiliar, el a reușit să atragă la Roma o mare mulțime de credincioși care au îmbogățit tezaurul Vaticanului cu sume colosale pentru acea vreme. Acest an jubiliar a înconjurat scaunul pontifical cu aureola măreției romane, evocîndu-i, pentru locuitorii Romei pe împărații Constantin cel Mare și pe August, a căror memorie Bonifaciu VIII a știut s-o folosească cu abilitate în interesele politicii sale cezaro-papale[188]. Acestei politici i-a fost subordonată și ampla activitate de construcții a papei. El a re-

construit și lărgit palatul Capitoliului, Bazilica Laterană și Baptisteriul Lateran. În timpul său, sculptorii și mozaicarii aveau o mulțime de comenzi, papa favorizînd mult înviorarea vieții artistice romane. Înflorirea acesteia a fost întreruptă în mod artificial de transferul scaunului papal de la Roma la Avignon (după anul 1305). Neavînd o bază economică proprie, odată cu plecarea papei, Roma s-a văzut lipsită de principalele surse de venituri și, treptat, a decăzut pînă la nivelul unui centru de rangul doi, ducînd, de-a lungul întregului secol al XIV-lea, o existență destul de mizeră.

—Pe acest fundal cultural-istoric a decurs viața lui Pietro Cavallini (cca 1250 — cca 1330)[189]. Dacă, spre deosebire de artiștii florentini, el a trebuit să lucreze într-o ambianță socială mai puțin dinamică, în schimb, a avut, în comparație cu aceștia, un avantaj imens: activitatea lui a decurs într-un oraș cu o veche tradiție artistică ce-și avea obîrșia în Antichitate, într-un oraș în care la fiecare încrucișare de străzi se înălțau edificii antice și paleocreștine, împodobite cu fresce și mozaicuri; într-un oraș în care se păstrau o mulțime de fragmente de sculptură romană. Și Pietro Cavallini a reușit primul să folosească această moștenire antică în scopul creării acelui stil nou care a exprimat cu putere schimbările democratice din societatea romană.

Cavallini a fost contemporanul mai tînăr al lui Arnolfo și aproape de aceeași vîrstă cu Giovanni Pisano. Concepția sa artistică s-a format în anii cînd noul stil prinsese deja rădăcini adînci în sculptură. În comparație cu pictura, sculptura avea un rol conducător. În dezvoltarea sa, ea a devansat pictura cu cîteva decenii și în timp ce pictorii lucrau ca pe vremuri, nerenunțînd la vechea „manieră grecească", Niccolo Pisano o rupea curajos cu tradiția bizantinizantă, folosind pe scară largă moștenirea antică. El a fost primul care a apreciat importanța excepțională a Antichității pentru artiștii din ducento care căutau noi forme de expresie. Discipolul credincios al lui Niccolo a fost Arnolfo di Cambio care a știut să abordeze

în mod şi mai creator monumentele antice, al căror spirit el l-a surprins ca nici unul dintre artiştii secolului al XIII-lea. Se vede că tocmai Arnolfo a fost artistul care a jucat rolul hotărîtor în formarea concepţiilor despre artă ale lui Cavallini[190]. Ei au lucrat în două rînduri împreună: în bazilica San Paolo fuori le Mura, în anul 1285, şi în biserica Santa Cecilia în Trastevere, în anul 1293. Elevii lui Arnolfo au executat, sub directa lui supraveghere, ciboriul, iar Cavallini a împodobit pereţii cu fresce. Nu este exclusă chiar posibilitatea ca Pietro Cavallini să-l fi ajutat în mod nemijlocit pe Arnolfo la împodobirea cu mozaicuri a ciboriului din San Paolo, a cărui inscripţie menţionează, în afară de numele lui Arnolfo, pe al unui oarecare Petru (Hoc opus fecit Arnolfus — cum socio Petro). Sînt toate motivele să credem că acest Petrus nu era altul decît Pietro Cavallini care lucra în acel timp în bazilica San Paolo[191]. Chiar dacă nu acceptăm această ipoteză, un lucru este neîndoielnic: Arnolfo şi Cavallini se cunoşteau foarte bine. Şi tocmai Arnolfo trebuie să-i fi atras atenţia prietenului său asupra monumentelor antice ale Romei. Pe lîngă aceasta, Arnolfo putea să-l înveţe destule lucruri pe Cavallini şi ca artist. Este probabil ca el să-i fi deschis ochii asupra importanţei pe care o au pentru artiştii susţinători ai realismului volumul plastic şi modelarea în clarobscur. Tot el l-a învăţat pe Cavallini să preţuiască frumuseţea calmă a faldurilor grele ale veşmintelor ce aminteau togele romane. Această apropiere a lui Cavallini de Arnolfo a lăsat urme profunde în creaţia celui dintîi, imprimîndu-i pecetea unei sculpturalităţi acuzate care a definit originalitatea stilului său.

Pictorul Cavallini nu putea să pornească numai de la operele de sculptură. Chiar dacă aceste opere au contribuit la trezirea interesului său pentru relief, ele n-au putut să-l înveţe cum să construiască acest relief cu mijloace picturale. În această privinţă au putut să-l ajute numai monumentele de pictură care au conservat tradiţiile antice. Roma era mai bogată în astfel de monumente decît ori-

care alt oraş din lume. Bazilicile ei fuseseră împodobite, în secolele IV—V, cu întregi cicluri compoziţionale în frescă şi mozaic, multe dintre acestea rămînînd intacte pînă în secolul al XIII-lea. Printre altele, reminiscenţe din asemenea cicluri se aflau în bazilicile Sf. Petru şi Sf. Pavel unde tocmai lucrase şi Cavallini care nu numai că a executat noi picturi murale, dar le-a şi renovat parţial pe cele vechi. El a avut, prin urmare, posibilitatea deplină de a le studia stilul, de a se îmbiba de spiritul lor, de a-şi însuşi în mod organic limbajul lor artistic[192]. Tocmai aceste fresce şi mozaicuri din primele timpuri creştine, realizate în momentul triumfului creştinismului, cînd acesta se adăpa pe scară largă din izvoarele artei antice, i-au servit lui Cavallini ca punct de plecare. Ele i-au inculcat gustul pentru ciclurile istorice, pline de solemnitate şi de măreţie. Ele i-au făcut cunoştinţă cu metodele compoziţionale ale maeştrilor creştini din primele timpuri ale afirmării respectivei doctrine, şi cu sistemul lor perspectival, cu procedeele lor de modelare a formei cu ajutorul clarobscurului. Şi întrucît aceşti maeştri aparţineau pe jumătate Antichităţii, cunoaşterea lucrărilor lor a însemnat pentru Cavallini cam ceea ce însemnase cunoaşterea monumentelor pur antice de către Niccolo Pisano şi Arnolfo di Cambio.

Pietro Cavallini şi-a început cariera în creaţie ca un artist puternic bizantinizat, legat încă strîns de tradiţiile greceşti. Pe cînd era tînăr, adică în anii şaptezeci, nici nu se putea altfel. În acel timp, curentul bizantinizant reprezenta o direcţie dominantă la Roma. În această privinţă, tînărul Giotto avea să fie pus în condiţii mult mai favorabile întrucît el avea deja în urma sa tradiţia antichizantă din pictură ce-şi avea obîrşia în reforma artistică promovată de Cavallini. Acesta din urmă s-a manifestat, aşadar, ca un pionier în adevăratul sens al cuvîntului pentru că lui i-a fost dat să pună bazele unei arte noi. Şi, în primele etape ale dezvoltării sale, el nu putea să nu plătească dajdie bizantinismului, căci altfel, Ghiberti[193] n-ar fi scris despre picturile murale ale lui Cavallini din bazilica

sf. Petru, că acesta s-ar menține încă în „maniera veche, adică grecească".

Prima mențiune documentară despre Cavallini datează din 1273: numele lui figurează în calitate de martor la vînzarea unui lot de pămînt canonicului bazilicii Santa Maria Maggiore din Roma. Întrucît cu cîteva luni mai înainte de această tranzacție, într-un alt document din arhiva aceleiași bazilici se întîlnește numele lui Cimabue, nu este exclusă posibilitatea ca Pietro Cavallini să fi suferit în tinerețe puternica influență a maestrului florentin care l-a făcut să adere la curentul bizantinizant[194]. Cele trei medalioane reprezentînd figurile pînă la brîu ale unor proroci, păstrate în bazilica Santa Maria Maggiore (pl. 63) aruncă oarecum lumină asupra ambianței artistice din care a ieșit Cavallini[195]. În aceste figuri se combină într-un mod original caracterul linear tradițional al artei bizantine cu înțelegerea romană, mai plastică, a formei. Deși tipul personajelor rămîne în general cel bizantin, în el se pot constata deja trăsăturile italiene naționale. Friza de deasupra medalioanelor formată din nișe casetate redate în perspectivă înclină spre a data aceste fragmente de frescă la sfîrșitul anilor optzeci sau începutul ultimului deceniu al secolului. Dar în ele se constată încă atît de multe reminiscențe ale stilului bizantinizant încît aici avem o reflectare a acelei maniere de pictură care domina în mediul de formare al lui Cavallini din anii șaptezeci. Probabil că autorul acestor fresce a fost un artist roman de-o vîrstă cu Cavallini care a pictat la începutul anilor nouăzeci cam cum picta Cavallini în deceniul nouă.

Toate lucrările timpurii ale lui Cavallini executate în deceniile opt-nouă, cînd maestrul intrase în perioada maturității creatoare au pierit pentru totdeauna. Au dispărut frescele reprezentînd scene din „Vechiul testament", în bazilica San Paolo fuori le Mura, unde artistul a activat pe lîngă abatele Bartolomeo (1282—1287)[196]. Au pierit frescele din aceeași vreme din bazilica San Pietro (figurile evangheliștilor și apostolilor Petru și Pavel) care întruneau, după expresia lui Ghiberti[197], „relieful

măreț" cu reminiscențele „manierei vechi, adică grecești", și au pierit, în sfîrșit, picturile murale din biserica San Francesco a Ripa[198], atît de importante pentru înțelegerea justă a ciclului franciscan din Assisi. Dispariția acestor capodopere creează o imensă lacună în moștenirea artistică a lui Cavallini lipsindu-ne de posibilitatea de a urmări creșterea lui ca artist tocmai în anii cînd studia atent mozaicurile și frescele creștine timpurii care-i permiseseră nu numai să depășească „maniera greacă", dar i-au și ajutat să-și elaboreze un stil propriu. Că acest stil se baza pe însușirea organică a unuia dintre principiile importante ale picturii antice — acela al modeleului în clarobscur, — acest lucru îl demonstrează cele mai vechi opere ale lui Cavallini ajunse pînă la noi, și anume mozaicul din absida bazilicii romane San Grisogono (pl. 64), reprezentînd un fragment dintr-o fostă vastă decorație în mozaic[199]. Ea o reprezintă pe Maria tronînd, de tipul tradițional bizantin al Hodighitriei. De o parte și de alta a tronului, sînt înfățișați sfinții Hrisogon și Iacob. În afară de schema iconografică, aici nu mai exista deja nici o trăsătură pur bizantină. Tronul cu mici coloane răsucite, împodobit cu mozaicuri are o formă tipic romană ce se întîlnește des în lucrările artiștilor Cosmati. În comparație cu tronurile Madonelor lui Cimabue, el frapează prin spațialitate și masivitate. Figurile de sfinți, aflate de o parte și de alta a tronului, sînt amplasate în diferite zone spațiale, fapt datorită căruia este și mai puternic subliniată tridimensionalitatea sa. Figura majestuoasă și greoaie a Mariei seamănă cu o matroană romană, drapată într-o haină în falduri bogate ce cad liniștite, voluminoase, evidențiind splendid plasticitatea corpului. Aceste falduri nu mai au nimic comun cu hașurile aurii ale icoanelor bizantine, asemănătoare unei fine pînze de paianjen. Faldurile au dobîndit relief și volum pierzînd caracterul linear. Folosind modelajul în clarobscur, Cavallini obține aici o plasticitate a expresiei, în comparație cu care imaginile artistice ale lui Cimabue ne apar ascetice și fără substanță corporală.

Din 1291 datează una dintre lucrările capitale ale lui Cavallini, şi anume mozaicurile din biserica romană Santa Maria in Trastevere (pl. 65—67)[200]. În aceste mozaicuri înfăţişînd scene din viaţa Mariei (Fecioara împreună cu apostolii Petru şi Pavel şi cu ctitorul mozaicurilor, cardinalul Bertoldo Stefaneschi, *Naşterea Fecioarei*, *Buna Vestire*, *Naşterea lui Cristos*, *Închinarea magilor*, *Prezentarea la templu* şi *Adormirea Maicii Domnului*), Cavallini se prezintă ca un maestru pe deplin format. Păstrînd elementele tradiţionale ale iconografiei bizantine, el o rupe în mod hotărît cu maniera bizantinizantă a predecesorilor şi a multora dintre contemporanii săi. În pofida faptului că în toate scenele recurge la fundalul auriu, înţelegerea spaţiului se deosebeşte net la el de felul cum îl înţelegeau artiştii medievali. Figurile lui stau solid pe picioare, amplasarea lor în spaţiu, una în raport faţă de alta şi mai ales faţă de clădirile înfăţişate frapează prin claritate. Edificiile au dobîndit volum, faldurile în relief ale veşmintelor subliniază tridimensionalitatea corpurilor pe care le îmbracă. Cel mai remarcabil este felul cum tratează elementele arhitecturale ale compoziţiei. Împrumutînd de la operele de pictură monumentală creştină timpurie sistemul de perspectivă antic[201], Cavallini îşi uşurează implicit sarcina desfăşurării în spaţiu a edificiilor. În ansambluri arhitecturale complicate cum sînt interiorul din scena *Naşterea Fecioarei* (pl. 65), tronul din scena Buna Vestire (pl. 66) sau porticul din scena *Închinarea magilor*, el oferă soluţii uimitoare ca îndrăzneală şi noutate. Aici întîlnim şi plafoane casetate redate în perspectivă şi bolţi în cruce şi arce împodobite cu casete şi mici nişe puţin adînci. Or, nimic din toate acestea nu poate fi întîlnit nici în pictura gotică, nici în cea romanică sau bizantină. Acestea sînt introduse în pictură pentru prima oară de Cavallini. Şi de aceea, mozaicurile lui inaugurează, în egală măsură cu amvonul din Pisa al lui Niccolo din Apulia, o epocă nouă în istoria artei italiene.

În comparaţie cu modelele picturii bizantinizante, mozaicurile lui Cavallini mai conţin o se-

rie de inovații. Compozițiile de pildă sînt subordonate nu atît principiului iconografic convențional, cît unei legi interioare. În amplasarea figurilor una față de alta și față de elementele arhitecturii există o consecvență bine gîndită. Este de ajuns să ne concentrăm atenția asupra unor scene ca *Nașterea Fecioarei* (pl. 65) sau *Prezentarea la templu* (pl. 67) pentru ca imediat să devină evidentă noutatea metodei cavalliniene. Cu toate că maestrul își construiește compoziția în cadrul schemei iconografice moștenite de la Bizanț, el umple această schemă cu un conținut absolut nou, datorat altei structuri spațiale a imaginii. În virtutea acestui fapt, figura umană dobîndește la el un caracter atît de palpabil cum nu vom mai întîlni pînă la Giotto. Figura încetează de a mai fi o parte a suprafeței plane din care ea se detașa prin linia de contur; de astă dată ea devine un corp cu volum, ce ocupă un loc în spațiu intrînd în raporturi stricte cu alte corpuri. Astfel, apare o compoziție cu ritmul ei propriu și cu propria ei legitate. Și tot așa de logică este construcția fiecărei figuri în parte. Cavallini orientează proporțiile după un canon pe care el putea să-l fi împrumutat nu numai din operele creștine timpurii, ci și din lucrările lui Arnolfo di Cambio. Baza acestui canon o constituie legitatea proprie realității înseși, a cărei însușire distinctivă este interdependența firească dintre părți.

Stilul lui Cavallini se relevă în modul cel mai plenar în picturile remarcabile ce împodobesc biserica Santa Cecilia in Trastevere (pl. 68—72) din Roma. Aceste picturi murale descoperite întîmplător în anul 1900 au aruncat o lumină cu totul nouă asupra artei maestrului roman. Tocmai ele au fost cele care au dat o imagine a acelui „relief măreț" care l-a entuziasmat atît de mult, la timpul său, pe Ghiberti, acesta văzînd în el cel mai caracteristic element al stilului cavallinesc. Realizate în jurul anului 1293, frescele din Santa Cecilia in Trastevere ne-au parvenit în stare fragmentară. În afară de monumentala compoziție *Judecata de apoi*, puternic deteriorată, s-au mai păstrat resturile a două scene din „Vechiul Testament" *(Visul lui Iacob,*

Esau în fața lui Isaac), ale *Bunei Vestiri* și ale figurilor unor sfinți izolați (sf. Cristofor ș.a.). În afară de *Judecata de apoi*, toate celelalte fragmente aparțin, probabil, elevilor, judecînd după stilul lor mai arhaic. Este interesant de menționat că figurile de sfinți au fost închise în nișe de formă pur gotică. Faptul demonstrează că și Cavallini a trebuit să plătească tribut curentului la modă. Dar el s-a mărginit să împrumute din arta gotică numai elemente de decorație arhitectonică. În tratarea figurilor, la el nu există nici cele mai mici urme de influență gotică. Mai mult, în esența lor, aceste figuri sînt la antipod față de tot ce aparține lucrărilor gotice.

În frescele din Santa Cecilia in Trastevere este o trăsătură ce frapează de la prima vedere, și anume forța incomparabilă a modelării în clar-obscur. În fața noastră dispar dintr-o dată toate canoanele picturii bizantinizante aplatizate, locul acestora fiind luat de o abordare cu totul nouă a formei. Forma este construită acum nu pe baza principiului linear, ci a celui al clar-obscurului care-i conferă renumitul „relief măreț". Prin treceri gradate de la lumină la umbră, Cavallini modelează figuri statuare, capete rotunde, faldurile grele ale veșmintelor. El este atît de captivat de modeleul în clar-obscur încît încetează să mai țină seamă de caracterul plan al peretelui îngreuindu-l cu corpuri reliefate amplasate parcă în afara suprafeței. Folosind modele ale picturii paleocreștine și ale sculpturii contemporane, Cavallini împinge acest principiu plastic la extrem[202]. Pentru el devin statuare nu numai figura omenească, ci și veșmîntul care o ascunde, precum și fiecare fald. Apostolii lui sînt parcă turnați în bronz. Ei n-au acea vie prospețime proprie imaginilor lui Giotto. Sînt lipsiți și de acel fin psihologism giottesc. În pofida diferențierii personajelor, toate figurile au ceva comun, ele fiind severe, solemne, majestuoase. Cavallini tindea să obțină proporții „ideale" care să dea impresia de forță și de noblețe deosebită. De aceea, arta lui înălțătoare, lipsită de orice dramatism,

poartă pecetea unei rețineri pătrunse întrucîtva de răceală care a constituit, de-a lungul întregului ev mediu, una dintre trăsăturile caracteristice ale picturii „oficiale" romane. Și în acest plan, Cavallini, cu toată noutatea pe care o aduce, rămîne un artist roman tipic, legat de vechile tradiții ale școlii din care făcea parte.

Ultima operă a lui Cavallini din cele ce ne-au parvenit, și anume fresca din absida bisericii romane San Giorgio in Velabro, a fost realizată în jurul anului 1296[203]. Cristos în picioare este înfățișat între sf. Petru și Gheorghe de o parte și Maria cu sf. Sebastian, de cealaltă parte. În comparație cu frescele din Santa Cecilia, aici nu apare nimic principial nou. Aceeași grandoare a ideii, aceeași amplasare în spațiu a figurilor, același „relief măreț". Din păcate, fresca a avut atît de mult de suferit din cauza inscripțiilor cu care a fost acoperită, încît aprecierea calității execuției este extrem de îngreuiată. Dar și în actuala stare de conservare, ea ne oferă destul material pentru a ne convinge încă o dată de inovațiile îndrăznețe ale lui Cavallini care o rupe în mod hotărît și aici cu tradițiile „manierei grecești".

În anul 1308, Cavallini a locuit la Neapole, unde a lucrat pentru Carol II și pentru Robert de Anjou. Din nefericire, pe pămînt napolitan s-au păstrat numai opere ale discipolilor și adepților lui [frescele din biserica Santa Maria di Donnaregina (pl. 100, 101, 157 a), în capela San Lorenzo, în catedrală și în palatul arhiepiscopal][204] care aduc mărturie despre dezvoltarea școlii lui Cavallini în direcția unui tot mai robust „realism" care îngloba o serie de elemente ale picturii de gen trecentiste. Pînă unde a ajuns Cavallini însuși pe acest drum, nu vom ști, probabil, niciodată întrucît mozaicurile sale ce împodobeau fațada bisericii San Paolo au pierit pentru totdeauna[205]. Aceste mozaicuri fuseseră executate în prima jumătate a deceniului trei cînd maestrul își trăia al optulea deceniu de viață. Este probabil ca aici să se fi simțit puternic ecourile artei giottești care, în acest timp, domina deopotrivă toate școlile de pictură ale Italiei.

Reforma artistică întreprinsă de Cavallini şi care a înzestrat pictura cu noi mijloace de expresie a iscat un foarte larg ecou. Ea a consolidat rolul conducător al picturii romane, rol păstrat de aceasta pînă la sfîrşitul primului deceniu al secolului al XIV-lea. De maeştrii romani se asocia strîns imaginea a ceva înaintat şi nou. Iată de ce ei erau invitaţi cu insistenţă în toate oraşele. Discipolii sau, în general, adepţii lui Cavallini au lucrat şi în nava longitudinală a bisericii superioare şi în capela Orsini a bisericii inferioare din Assisi (pl. 75—96)[206], şi la Roma (pl. 97—99)[207] şi la Neapole (pl. 100, 101, 157 a)[208], şi la Perugia[209] şi la Rimini[210], şi la Florenţa[211] şi chiar în Franţa (la Béziers)[212]. Sub influenţa lui Cavallini s-au aflat şi Rusuti[213], şi Torriti (pl. 73, 74)[214] şi a doua generaţie de artişti din familia Cosmati[215], şi Maestrul sf. Cecilia care a activat la Florenţa (pl. 78, 92—94, 102—111)[216], acest foarte talentat reprezentant al artei realiste tinere, ca şi întemeietorii şcolii din Rimini[217]. În sfera de influenţă a artistului roman s-a aflat, de asemenea, şi tînărul Giotto. Cavallini i-a pregătit terenul acestuia, punînd bazele picturii protorenascentiste care a căpătat formă clasică de expresie în creaţiile marelui florentin. Principiul modelării prin clarobscur, elaborat de Cavallini, ca şi felul său nou de a înţelege spaţiul, îmbogăţit cu studierea perspectivei antice au constituit pentru Giotto puncte de pornire ce i-au permis să depăşească rapid tradiţiile bizantine. Tot Cavallini l-a familiarizat pe Giotto cu marea moştenire a picturii monumentale romane pătrunse, ca nici o altă artă din acea vreme, de spiritul istorismului. Tocmai Roma l-a învăţat pe Giotto să gîndească în cicluri epice. Dar, ca toţi marii artişti, Giotto şi-a depăşit foarte repede profesorul. Treptat, el a înlocuit limbajul impasibil, sublim, ce încă ţinea în multe privinţe de evul mediu, al lui Cavallini, cu acele noi mijloace de expresie care erau menite să dea o interpretare cu mult mai psihologică şi mai umană legendelor creştine. Dezvoltîndu-se în această direcţie, Giotto a ajuns treptat la o înţelegere a lumii şi a omului atît de înaintată

încît el a reuşit să devanseze multe dintre tezele fundamentale ale umanismului.

Giotto (1276?—1337) a fost cel mai tînăr dintre maeştrii protorenascentişti[218]. Faptul a avut o importanţă capitală pentru evoluţia sa artistică. El a avut posibilitatea nu numai să folosească pe scară largă moştenirea arhitecţilor protorenascentişti, pe cea a lui Niccolo Pisano şi Arnolfo di Cambio, ci şi să cunoască aprofundat reforma artistică a lui Cavallini şi arta patetică a lui Giovanni Pisano. El a lucrat într-o epocă în care începuse să dea înapoi puternicul val al mişcărilor religioase şi cînd stările de spirit laice căpătau un tot mai larg ecou în societatea florentină. Şi Giotto a reuşit să umanizeze atît de mult imaginea divinităţii, încît el l-a depăşit în această privinţă atît pe Niccolo Pisano, cît şi pe fiul acestuia, Giovanni.

Giotto a trăit timpuri de relativă linişte şi prosperitate. Aflată în plină ascensiune, tînăra republică florentină se considera moştenitoarea directă a culturii antice. Nu degeaba în anul 1277 a fost introdus un nou sigiliu al oraşului, pe care figura Hercules îndreptîndu-se cu ghioaga şi cu blana de leu spre înfăptuirea eroicelor sale fapte[219]. Această imagine simbolică conţinea o aluzie lipsită de echivoc la istoria eroică a Florenţei. Şi această ploconire în faţa trecutului îndepărtat al Italiei străbate în următoarele cuvinte ale lui Filippo Villani: „În anul jubiliar 1300 am vizitat ca pelerin Sfînta Romă; acolo am văzut mari creaţii ale Antichităţii şi am citit despre marile fapte ale romanilor în cărţile lui Sallustius, Titus Livius, Valerius, şi ale altor maeştri ai istoriei... şi mi-am însuşit stilul şi metoda lor ca un elev respectuos prea puţin demn de aceste prototipuri"[220]. Aceste cuvinte au fost scrise exact în anul cînd Giotto executa în Roma mozaicul reprezentînd *Navicella*. Ele aruncă o lumină vie asupra stării de spirit a societăţii florentine de la începutul secolului al XIV-lea. Or, tocmai în acest mediu s-a cristalizat arta tînărului Giotto în a cărui creaţie s-a manifestat în chipul cel mai deplin spiritul liber al florentinilor, numiţi de papa Bonifaciu VIII „quintesenţa lumii"[221].

Printre artiştii protorenascentişti, Giotto era legat cel mai strîns de noile forţe sociale. Contrar lui Duccio care lucra în Siena ghibelină şi care a refuzat, în anul 1299, să depună jurămîntul de credinţă faţă de guvern[222], Giotto a fost un artist „guelf". Comanditarii lui erau Signoria florentină, bogaţii negustori Bardi şi Peruzzi, fiul marelui cămătar Scrovegni, regele Neapolului, Robert care se unise cu oraşele stăpînite de guelfi, papa Bonifaciu VIII. El a executat alegorii politice pentru Palazzo del Podestà, a condus, începînd din 1334, construcţia catedralei din Florenţa, a proiectat renumita campanile, a fost desemnat inginer şef (soprintendente) al tuturor fortificaţiilor din Florenţa. Arta lui Giotto s-a bucurat de un imens succes, găsind recunoaştere, în afară de Florenţa, la Roma, Padova, Rimini, Verona, Ferrara, Lucca, Neapole (1328—1332), Milano. Ea a cules toate roadele semănate în secolul al XIII-lea de către Niccolo Pisano, Arnolfo şi Cavallini. Pretutindeni unde a umblat, pe Giotto l-au însoţit reuşitele, pretutindeni a întîlnit o atitudine entuziastă faţă de el. Creaţia lui a fost purtată pe creasta marelui val al istoriei care a dus la schimbarea radicală a jaloanelor pe căile de dezvoltare nu numai ale artei italiene, ci, puţin mai tîrziu, şi ale întregii arte europene în general.

Pentru a face faţă nenumăratelor comenzi, Giotto a fost nevoit să organizeze un mare atelier, cel mai mare din cîte cunoştea atunci Italia. Sînt toate motivele să se creadă că atelierul lui constituia un fel de „manufactură de pictură" asemănătoare cu cea întemeiată cu trei sute de ani mai tîrziu, în Flandra, de către Rubens. În acest atelier trebuie să fi lucrat o mulţime de ucenici care-l ajutau pe maestru la realizarea unor mari lucrări monumentale şi tablouri. Folosind pe scară largă munca elevilor, Giotto a avut posibilitatea să propage în mod activ stilul său asigurîndu-i o rapidă răspîndire în toată Italia. El activa nu numai ca artist, ci şi ca antreprenor, asemenea lui Rubens, îmbogăţindu-se pe seama organizării chibzuite a „manufacturii de pictură". Şi dacă aceasta din

urmă mai era încă supusă strictelor statute de breaslă, faptul nu-l împiedica pe Giotto să-şi agonisească o mare avere, despre care aduc mărturie documentele din arhivele florentine care vorbesc despre multiplele cumpărări şi vînzări de către artist ale unor case şi loturi de pămînt[223].

Existenţa unui atelier atît de vast îngreuiază la maximum, ca şi în cazul lui Rubens, recunoaşterea lucrărilor executate integral sau parţial de mîna lui Giotto. Elevii lui şi-au însuşit într-atît maniera lui de lucru încît adesea este foarte anevoie de trasat o linie despărţitoare precisă între operele lor şi cele ale lui Giotto însuşi. Şi faptul este cu atît mai greu de realizat, cu cît în secolul al XIV-lea se mai practica încă procedeul de lucru tipic breslelor, cînd nu numai frescele, ci, adesea, chiar icoanele era executate de către un întreg grup de artişti. Mai mult, trebuie ţinut seamă că prima generaţie a discipolilor lui Giotto a fost literalmente subjugată de puternica personalitate artistică a profesorului. Şi cu toate că aceşti discipoli au încercat să-l imite, esenţa artei lui geniale le-a rămas inaccesibilă. De aceea, ei au preluat de la Giotto numai forma exterioară, procedeul artistic, deprinderile tehnice. Mai departe de acestea ei n-au mers. Şi tocmai acest fapt ne ajută să identificăm lucrările maestrului. Numai ajungînd să înţelegem esenţa ideatică a imaginilor giotteşti şi specificul gîndirii lui artistice putem rezolva o problemă care, altfel abordată, ar rămîne nesoluţionată.

Giotto a fost nu numai organizatorul celui mai mare atelier de pictură din vremea lui, dar el a fost şi cea mai semnificativă personalitate creatoare din ducento şi din trecento-ul timpuriu. În această privinţă, el se poate compara numai cu Dante. Ca multilateralitate, el poate fi comparat numai cu maeştrii Renaşterii. Şi în adevăr, Giotto a fost în acelaşi timp şi pictor şi arhitect şi sculptor. El a întrunit în chip fericit în persoana sa diferite profesii dintre care cea de pictor a fost totuşi principala. Şi tocmai în domeniul picturii el a venit cu soluţii atît de personale încît, în comparaţie cu ele, chiar lucrările lui Arnolfo şi Cavallini ni se par

încă, în multe privințe, încătușate de tradiție, deși ele intră ca o verigă importantă în arta Protorenașterii. Pecetea strălucitei personalități prezentă în toate operele lui Giotto ne amintește despre titanii Renașterii al căror nemijlocit precursor a fost marele pictor florentin.

Problema izvoarelor stilului giottesc, tratată amănunțit în al doilea excurs al cărții de față, rămîne pînă în prezent una dintre cele mai controversate din istoria artei italiene. După organizarea, în anul 1937, cu prilejul comemorării a șase sute de ani de la moartea lui Giotto, a unei expoziții florentine cu lucrările lui și ale maeștrilor din cercul lui (așa-zisa Mostra Giottesca) s-au făcut o serie de încercări de a pune într-o nouă lumină problema originii stilului acestui maestru. Lui i-a fost atribuit din nou ciclul franciscan din Assisi[224]. Mai mult, pe seama lui Giotto a fost pusă *Răstignirea* din Santa Maria Novella, care, cu acest prilej, a fost datată în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea, adică în timpul cînd Giotto lucra în biserica superioară din bazilica San Francesco din Assisi[225]. Aceste atribuții au complicat și mai mult rezolvarea problemei ce ne interesează, îndreptînd cercetările pe un drum hazardat. În ceea ce ne privește, nu cunoaștem nici o lucrare a tînărului Giotto pe care am putea-o data anterior frescelor padovane [dacă nu luăm în considerație mozaicul din vechea bazilică a sf. Petru înfățișînd *Navicella* (pl. 112) și fresca din biserica San Giovanni in Laterano cu imaginea papei Bonifaciu VIII proclamînd jubileul (pl. 113), lucrări denaturate de restaurări tîrzii]. De aceea, problema izvoarelor stilului lui Giotto trebuie abordată preponderent pe baza analizei acestor două monumente romane, a frescelor mai tîrzii din Padova și a mărturiilor din vechile izvoare literare.

Stilul picturilor murale padovane (pl. 115—133) executate de Giotto pe la 1305, la o vîrstă relativ tînără, nu lasă nici o îndoială cu privire la locul unde trebuie căutată sursa de inspirație. Aceasta se află în arta practicată la Roma, mai precis, în pictura lui Cavallini și în sculptura lui Arnolfo di

Cambio[226]. Giotto se sprijină cu totul pe rezultatele acestor doi maeştri de care este apropiat prin abordarea figurii umane. Giotto continuă linia antichizantă a celor doi, rupînd-o deopotrivă cu moştenirea bizantină şi cu cea gotică. La Roma, unde Giotto a ajuns, în mod vădit, nu mai tîrziu de sfîrşitul secolului al XIII-lea, el a avut posibilitatea să studieze ciclurile în frescă şi mozaic ale artei paleocreştine, nenumăratele picturi murale şi tablouri ale lui Cavallini, precum şi sculpturile lui Arnolfo şi ale şcolii acestuia. Tocmai din acest fond de monumente s-a inspirat el, şi nu din operele lui Cimabue. Giotto n-a putut fi discipolul lui Cimabue măcar şi pentru simplul fapt că Cimabue era un maestru bizantinizant tipic, iar Giotto o rupe, dimpotrivă, cu tradiţia bizantină alăturîndu-se conştient maeştrilor antichizanţi, adică lui Arnolfo di Cambio şi lui Pietro Cavallini. Pe această bază romană se clădeşte toată arta lui Giotto care a ştiut să prelucreze şi să-şi însuşească în mod organic căutările lui Cavallini în domeniul perspectivei şi al modeleului şi, în egală măsură, procedeele originale ale lui Arnolfo care l-a învăţat să construiască relieful fără a încălca regulile suprafeţei plane, ba, dimpotrivă, subordonîndu-l în întregime ritmului suprafeţei.

Întrucît mozaicul înfăţişînd *Navicella* (pl. 112) şi fragmentul din biserica San Giovanni in Laterano (pl. 113) reprezintă doar nişte biete ruine, denaturate prin restaurare, este cel mai logic să începem trecerea în revistă a activităţii artistice a lui Giotto cu analiza picturilor sale padovane (vezi excursurile trei şi patru). În aceste fresce maestrul se manifestă deja ca un pictor pe deplin format, stăpîn pe un limbaj personal inimitabil ca prospeţime şi expresivitate (despre sistemul compoziţiilor în general, vezi cel de al patrulea excurs). La Padova, Giotto gîndeşte încă pictura în cicluri. Fiecare scenă evanghelică — şi toate se apropie compoziţional de forma pătratului — este receptată nu numai ca o imagine de sine-stătătoare, ci şi ca parte organică dintr-un ciclu. Scenele se completează una pe alta, ele se „citesc" într-o succe-

siune anume, au o profundă legătură în concepţie, indiferent dacă sînt privite pe orizontală, sau pe verticală. Compoziţiile sînt (mai ales în comparaţie cu frescele sale mai tîrzii din biserica Santa Croce) destul de dense. De regulă, ele n-au un ax central, desfăşurîndu-se de la dreapta la stînga sau de la stînga la dreapta. Spaţiul dens, orientat spre suprafaţa plană a peretelui, împiedică desfăşurarea deplină a figurilor, dînd naştere la un caracter oarecum static al compoziţiei. Aceeaşi tendinţă a artistului de a păstra masivitatea peretelui îl determină să renunţe la „relieful măreţ" al lui Cavallini, care cedează locul unei tratări noi, mai puţin plastice, dar în schimb, specifice tratării picturale a figurii care capătă, în ciuda unei oarecare atenuări a impresiei de volum, multă senzualitate. Introducînd pe scară largă, în compoziţiile sale, elemente de arhitectură, Giotto nu ştie încă s-o pună pe aceasta într-o relaţie proporţională justă cu figurile personajelor. Aproape toate edificiile sînt prea scunde în raport cu figurile, iar interioarele prea neîncăpătoare. Şi, totuşi, maestrul reuşeşte să obţină o concreteţe şi veracitate a expresiei pe lîngă care lumea imaginilor artistice ale lui Cavallini pare încătuşată şi convenţională. Vădind un viu interes pentru om, Giotto redă cu o veracitate neîntîlnită pînă la el diverse stări psihice. El le exprimă în mişcarea figurii, în gesturile ei, şi mult mai rar pe chipul uman. Pictorul nu caută situaţii individuale. El procedează totdeauna pe calea generalizării, sintezei şi, pe acest drum, creează caracteristicile unei acuităţi incomparabile. Folosind un limbaj bărbătesc, concis, elimină fără milă tot ce este nesemnificativ, fapt datorită căruia povestirea dobîndeşte o asemenea claritate încît privitorul înţelege de la prima vedere orice situaţie.

În picturile capelelor Bardi (pl. 134—138) şi Peruzzi (pl. 139—142) din bazilica Santa Croce, stilul lui Giotto suferă o serie de schimbări importante, ceea ce nu duce, însă, cîtuşi de puţin la atenuarea esenţei sale care se manifestă cu aceeaşi intensitate ca în frescele padovane. Dacă picturile murale din capela Bardi au fost realizate curînd

după anul 1317 (tocmai în acest an a fost canonizat Ludovic din Toulouse a cărui imagine întreagă împodobește unul din pereții capelei), în schimb, cele din capela Peruzzi aparțin, fără îndoială, unei perioade mai tîrzii[227]. Ele ilustrează etapa finală a dezvoltării artistice a lui Giotto, cînd stilul lui dobîndește o monumentalitate extremă. Din păcate, frescele din cele două capele (îndeosebi cele din capela Peruzzi) au suferit mult la jumătatea secolului al XIX-lea din cauza unei restaurări neîndemînatice, dar și în forma lor actuală ele oferă suficient material pentru a permite să ne formăm o idee despre dezvoltarea lui Giotto în ultima parte a vieții sale.

În capela Bardi, Giotto a înfățișat scene din viața sf. Francisc, iar în capela Peruzzi — scene din viața sf. Ioan. Este extrem de caracteristică însăși alegerea scenelor: evitînd situațiile dramatice, încordate, artistul se oprește asupra episoadelor în care predomină momente de ordin pur contemplativ (*Zaharia la templu*, *Nașterea sf. Ioan și alegerea numelui*, *Dansul Salomeei*, *Ridicarea sf. Ioan la cer* ș.a.). El conduce povestirea în tonuri epice, liniștite, generalizînd toate fenomenele într-un grad și mai mare decît la Padova. Este atras de episoadele care permit o interpretare simbolică (*Viziunea sf. Ioan pe insula Patmos*), îi place să redea diverse scene cu miracole (*Învierea Druzianei de către sf. Ioan*, *Încercarea sf. Francisc cu focul, înaintea sultanului*), el găsește un farmec deosebit în înfățișarea unor „apariții" sublime (*Apariția sf. Francisc în Arles*, *Viziunea fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi*) și obține culmi ale artei sale în fresca *Moartea sf. Francisc*, care uimește prin îmbinarea originală a unei profunde umanități cu o măreață solemnitate.

În picturile din capelele Bardi și Peruzzi compozițiile devin mai spațiate. Vastele interioare și edificiile arhitectonice mai complicate devin mai masive și mai monumentalizate. Între ele și figuri se stabilesc raporturi mult mai veridice decît în frescele padovane. În construcțiile sale perspectivale, Giotto recurge acum la racursiuri străduin-

du-se să „valorifice" în fel și chip perspectiva și să adîncească spațiul picturii. Dar el nu se oprește niciodată la procedeele perspectivale superficiale aflate pe placul artiștilor romani care au lucrat în biserica superioară din Assisi. El are simțul ansamblului, toate elementele compoziției fiind subordonate, la el, unei idei conducătoare. Nu încarcă compoziția cu figuri, recurgînd la o amplasare a acestora mai rarefiată și mai ritmică decît la Padova. Abia acum stăpînește la perfecție arta interioarelor spațioase. Datorită folosirii abile a acestor interioare, compozițiile nu numai că devin mai aerate, dar devin și mai monumentale. În ele apare o simplitate clasică, dobîndesc un orizont mai larg, datorită faptului că se desfășoară în fața privitorului la același nivel cu acesta. Fără să atenueze plasticitatea figurilor, Giotto o îndulcește totuși, obținînd efecte remarcabile ca picturalitate. Îmblînzește contururile, îndulcește ritmica liniilor, atenuează modeleul în clarobscur și, ca urmare, limbajul său cîștigă ca bogăție și varietate. Figurile se mișcă mai liber în spațiu, lor li se rezervă mai mult loc, sînt redate în poziții mai complicate. Întreaga concepție capătă aici, în picturile murale din Santa Croce, un suflu mai profund. În comparație cu Padova, aici se observă un spor de monumentalitate. Fiecare frescă luată în parte devine o imagine desăvîrșită. Ea nu numai că intră în alcătuirea ciclului, dar are și un caracter de sine stătător ceea ce duce la potențarea impresiei de tablou pe care o dau compozițiile. Aici se schimbă și formatul frescei care devine mai prelung și mai mare. În picturile din Santa Croce, Giotto atinge adevărate culmi ale maturității sale creatoare și nu întîmplător tînărul Michelangelo a petrecut multe ceasuri în capelele Bardi și Peruzzi, studiind și desenînd frescele de aici care aveau pentru el o mare putere de atracție. Michelangelo a găsit în ele acea grandioasă monumentalitate, acel laconism al mijloacelor de expresie, acea forță a perceperii plastice a vieții la care aspira să ajungă el însuși.

Picturile murale ale Cappellei dell' Arena din Padova și ale bisericii Santa Croce din Florența con-

stituie punctul de pornire pentru atribuirea științific întemeiată a multor tablouri lui Giotto. Tocmai aceste fresce ne dau o idee despre stilul lui Giotto și despre felul cum a evoluat acest stil de-a lungul a peste douăzeci de ani. Ele constituie aproape singurul criteriu în cursul trierii tablourilor de altar susceptibile de a fi atribuite penelului său. Puse față în față cu aceste picturi murale, numai două tablouri nu dau naștere la nici un fel de îndoieli privind paternitatea lui Giotto. Acestea sînt *Fecioara cu sfinți și îngeri* (*Maestà*), din biserica Ognissanti, la Uffizi (pl. 143) și *Răstignirea*, în Cappella dell'Arena din Padova.

Comparînd *Fecioara* lui Giotto cu Madonele lui Cimabue, îți sare în ochi de la prima vedere profundul umanism al celei dintîi. Pe tron nu se află o împărăteasă bizantină, severă și inaccesibilă, ci o simplă femeie din popor. Figura ei greoaie, vînjoasă are o forță pur țărănească. Dar umanizînd imaginea Fecioarei, Giotto n-o vede cîtuși de puțin sub aspectul unei picturi de gen. El conferă Madonei solemnitate, asemuind-o anticei Junona. Artistul evită în mod conștient sentimentalismul, lirismul, intimitatea, adică tot ce apreciau sienezii. Mariei îi este proprie o deosebită severitate, învecinată chiar cu o oarecare răceală. Figura ei este tare ca o stîncă, capul — important și masiv, mișcările, lente. Ea stă pe tron cu aerul de parcă nici n-ar privi-o mișcarea universului. Și totuși, privitorul n-o percepe ca pe o divinitate abstractă, înzestrată, asemenea sfinților bizantini, cu o forță magică atotbiruitoare. Înfățișarea ei solemnă este lipsită de hieratism. Natura ei pămîntească se afirmă la fel de palpabil ca și cea divină și, strict vorbind, aceasta din urmă nu este altceva decît natura umană dusă pînă la o monumentalizare extremă.

În toată arta din trecento cu greu am putea găsi un alt tablou în care plasticitatea figurii centrale să fie redată cu atîta forță de convingere ca în *Maestà* a lui Giotto. Maria este așezată pe tron și domină figurile îngerilor și sfinților. Ea îi copleșește pe aceștia nu numai cu autoritatea mo-

rală, dar și prin volumul fizic redat de Giotto uimitor de palpabil. Pentru a aprecia cum se cuvine plasticitatea fără egal a acestei imagini, este de ajuns să privim felul greoi al Mariei, modul în care ea se înscrie, ca într-o nișă, în lăcașul tronului ce subliniază prin formele lui gotice, ușoare, masivitatea personajului precum și faldurile grele, simplificate ale maforionului ei și modelarea puternică a mîinii ei drepte și a feței. Dar la Giotto redarea efectului de plasticitate nu devine scop în sine, ci se subordonează unui țel ideatic înalt. Ea contribuie la sporirea ponderii morale a personajelor[228]. Le înalță pe acestea la un mare nivel etic, le eroizează, le conferă aureola unei fermități spirituale. Și tocmai în acest plan imaginea *Fecioarei tronînd* aparține celor mai fericite creații ale geniului lui Giotto.

Giotto a știut să potențeze plasticitatea formei și prin alegerea culorilor. El a realizat o combinație de culori puternice, luminoase: albastru, verde, roșu, liliachiu. Deosebit de plăcută este combinația tonurilor strălucitoare de albăstrui și roz din hitonurile îngerilor îngenunchiați. În general, paleta se distinge printr-un caracter luminos și oarecum rece. Culorile pure formează o gamă veselă, majoră, cu conținut emoțional care subliniază admirabil puritatea morală a sfinților zugrăviți în tablou.

Tabloul de la Uffizi frapează nu numai prin plasticitatea personajelor, ci și prin claritatea construcției spațiale. Deși Giotto folosește aici, conform tradiției, fundalul aurit, el distribuie figurile în spațiu cu o precizie excepțională. Îngerii îngenunchiați sînt amplasați într-o anumită zonă spațială, iar Fecioara, ceilalți îngeri și sfinții — într-o altă zonă, mai îndepărtată de privitor. Îngerii și sfinții scot cu succes în evidență volumul tronului și racursiul părților lui laterale. Dacă la Cimabue aceste figuri sînt amplasate unele deasupra altora, la Giotto ele se află unele în spatele altora, în ciuda nimburilor convenționale de aur ale figurilor, privitorul putînd aici să sesizeze, fără dificultate, intervalele spațiale ce le despart.

Astfel că imaginea picturală încetează a mai fi o icoană plană, ea transformîndu-se într-un tablou construit în spațiu.

Pe lîngă *Fecioara tronînd* de la Uffizi, realizată nu mai devreme de cel de al doilea deceniu al secolului al XIV-lea, lui Giotto i se poate atribui și crucifixul din Cappella dell' Arena, din Padova[229]. Această *Răstignire* a fost executată la puțin timp după terminarea frescelor padovane. În mediul cel mai apropiat de Giotto și sub supravegherea lui nemijlocită trebuie să fi fost pictate și lucrări cum sînt crucea, dată la iveală de sub alte straturi de pictură, din Tempio Malatestiano, din Rimini[230], icoana înfățișînd imaginea pînă la brîu a unui necunoscut sfînt franciscan, aflată în colecția Berenson în Settignano[231], *Adormirea Maicii Domnului*, într-un muzeu din Berlin (*V*)[232]. Foarte multe elemente giottești au trecut în lucrările unuia dintre cei mai talentați discipoli ai lui Giotto, și anume autorul Madonei din Colecția Goldmann din New York, al unui *sf. Ștefan*, în Muzeul Horne din Florența și al unui *Sf. Laurențiu și Evanghelistul Ioan*, în Muzeul André din Chaalis, lucrări ce au făcut parte dintr-un poliptic unitar care mai tîrziu a fost dezmembrat[233]. Acest elev al lui Giotto a receptat cu multă subtilitate farmecul artei dascălului său pe care el a mai atenuat-o, ca urmare, fără îndoială, a influenței exercitate asupra sa de către modelele sieneze. În sfîrșit, nimic mai mult decît niște lucrări mediocre de școală pot fi considerate polipticul din Bologna[234], *Încoronarea Mariei* din capela Medici, din Santa Croce[235], două „Răstigniri" una de la Berlin și alta de la Strasbourg[236] și panoul cu *Sf. Francisc primind stigmatele**, de la Luvru[237]. În aceste opere ne întîlnim deja cu standardizarea și, pe alocuri, cu banalizarea formelor giottești care, ajunse pe mîinile elevilor mediocri ai maestrului, își pierd treptat expresivitatea plastică și acea nuanță inimitabilă de puritate morală și de forță.

---

* Unele dintre aceste lucrări au fost atribuite, ulterior, lui Giotto (nota trad.).

Arta lui Giotto încununează întreaga mişcare protorenascentistă, reprezentînd cea mai tîrzie şi ultimă verigă a ei. După Giotto se conturează rapid o încetinire a ritmului de dezvoltare, dezintegrarea stilului, preponderenţa eclectismului. Întregul secol al XIV-lea n-a dat nici un maestru care ar putea fi pus alături de marii artişti ai ducento-ului. Trecento-ul a trebuit să se mulţumească în general cu ceea ce i-a lăsat drept moştenire Giotto. Reforma artistică a acestuia a condiţionat nu numai caracterul întregii arte trecentiste, dar ea a servit şi ca punct de pornire pentru Masaccio şi chiar pentru Michelangelo. Giotto se manifestă ca un vestitor al mişcării renascentiste care a pus baze pentru întreaga pictură realistă europeană. Lucru pe care l-a înţeles încă Hegel[238] care a definit astfel, în ale sale „Lecţii de estetică", locul lui Giotto în istorie: „Giotto a schimbat procesul de pregătire a culorilor, practicat pînă la el, în aceeaşi măsură în care el a reformat tratarea şi sensul ideatic al imaginii. . . Dar şi mai importantă a fost cotitura ce s-a conturat în pictura italiană datorită lui Giotto care a recurs la o nouă tematică şi la noi procedee artistice. Deja Ghiberti îl preamărea pe Giotto pentru faptul că depăşise maniera rigidă a grecilor şi, fără să încalce simţul măsurii, a introdus în artă naturaleţea şi eleganţa; de asemenea Boccaccio (*Decamerone*, giorno 6, novella 5) scria despre Giotto că în natură nu există nimic ce n-ar fi putut imita el cu veridicitate. În picturile bizantine abia dacă se poate descoperi vreo urmă de contemplare a naturii. Or, Giotto a fost acela care s-a îndreptat asupra prezentului şi spre ceea ce este real, făcînd să corespundă figurile şi efectele pe care căuta să le reprezinte cu însăşi viaţa ce pulsa în jurul lui. Cu această direcţie se îmbină împrejurarea că pe timpul lui Giotto nu numai că deveniseră mai libere moravurile şi mai veselă viaţa, ci se răspîndise şi venerarea multor sfinţi noi, care au trăit relativ aproape de epoca pictorului însuşi. Îndreptîndu-se spre prezentul real, Giotto i-a ales cu deosebire pe aceştia drept subiecte ale artei sale, încît

acum era implicată în însuşi conţinutul acesta cerinţa de a avea în vedere naturaleţea fenomenului corporal, de a tinde spre prezentarea unor caractere, pasiuni, situaţii, poziţii şi mişcări determinate. Pierderea relativă pe care o cauza însă această năzuinţă era acea seriozitate grandioasă, sacră, care se află la baza treptei precedente a artei picturii. Elementul profan cîştigă loc şi extensiune, cum de altfel şi Giotto introdusese în pictură, în spiritul epocii sale, burlescul alături de patetic. Este ceea ce a oferit prilej domnului von Rumohr (*Italienische Forschungen*, II, 73) să declare că el «nu înţelege cum pot unii oameni ca, în condiţiile date, să facă tot posibilul spre a prezenta direcţia şi rezultatele picturii giotteşti drept o culme a întregii arte noi». Marele merit al acestui serios cercetător este acela de a-l aprecia just pe Giotto pentru că tocmai el ne-a atras atenţia asupra faptului că Giotto, cu toată tendinţa lui spre umanizare şi naturaleţe, rămîne totuşi neschimbat pe o treaptă destul de joasă a dezvoltării". În aceste cuvinte ale lui Hegel, dacă lăsăm la o parte ultimele două fraze ce i-au fost integral dictate de gusturile sale romantice, este reliefată corect esenţa „realistă" a reformei giotteşti, trecută cu vederea de către unii cercetători care-l tratează pe Giotto ca pe un spiritualist pur, accentuînd cu precădere, în creaţia sa, trăsăturile gotice[239].

Dacă se înţelege realismul ca o categorie atemporală, atunci Giotto, desigur, nu este un realist. Dar dacă această noţiune este abordată din punct de vedere istoric, atunci se poate considera că arta lui Giotto inaugurează o nouă epocă — epoca viziunii realiste care se afla atunci în germene. Şi deşi arta lui Giotto păstrează o mulţime de reminiscenţe ale idealismului medieval, ea nu devine antipodul „realismului", ci constituie, dimpotrivă, într-o mare măsură o varietate istorică originală a acestuia, noile tendinţe începînd să deţină în această operă un rol primordial în comparaţie cu epoca precedentă. La Giotto întîlnim poate primele vlăstare ale concepţiei umaniste despre lume.
 El umanizează în asemenea măsură sfinţii pe ca-

re-i zugrăvește, încît gîndurile acestora ne apar în legătură cu lumea reală și nu cu cea supranaturală. În aceasta și constă, de fapt, principala cauză pentru care Giotto nu poate fi privit ca reprezentant al stilului gotic[240]. El a rupt-o cu tradiția gotică în mod la fel de hotărît ca și cu cea bizantină. Creația lui forțează limitele stilului gotic. În schimb, ea intră ca o parte componentă organică în arta protorenascentistă care i-a dat, în afară de Giotto, pe Niccolò și pe Giovanni Pisano, pe Arnolfo di Cambio și pe Cavallini.

Deși Giotto a și preluat mult din arta lui Cavallini, el a prelucrat atît de organic tot ce a împrumutat, încît a ajuns în operele sale proprii la ceva principial nou, producînd un ecou atît de larg, la care nici nu îndrăznea să viseze maestrul roman. În virtutea acestui fapt, anume lucrările sale și nu cele ale lui Cavallini se asociază în conștiința noastră cu marea cotitură ce a avut loc în istoria picturii italiene. În ce constă această cotitură, în ce și cum s-a manifestat ea? — iată, întrebările ce se pun în fața oricărui cercetător dornic să elucideze esența marii înnoiri determinate de Giotto[241].

Înainte de toate, Giotto vine cu o tratare cu totul nouă a imaginii omului. Pentru el, omul încetează de a mai fi doar o ființă la discreția forțelor transcendentale. El pretinde a avea și o importanță de sine stătătoare. Corpul omenesc zugrăvit în mișcare dobîndește naturalețe și logică, ceea ce apropie felul lui Giotto de a înțelege figura cu felul de a înțelege al anticilor. Dar corpul devine totodată și purtătorul unor profunde și delicate sentimente. Ca psihic, oamenii lui Giotto sînt mult mai complecși decît oamenii Antichității. Ei se manifestă ca participanți ai unor evenimente dramatice împrumutate de artist din evanghelii. Dar spre deosebire de imaginile artei medievale, ei nu se mai supun integral schemei ierarhice a iconografiei creștine. Elementul uman se afirmă cu asemenea forță încît sînt abolite canoanele tradiționale. Pentru fiecare figură umană, Giotto găsește alte mișcări, alte gesturi. Fără să

diferenţieze personajele, el diferenţiază gesturile. Şi asta îi este de ajuns pentru a exprima mînia, suferinţa, ruşinea, bucuria, disperarea, mirarea, indignarea, spaima. Cu mijloace extrem de laconice, obţine o plasticitate pur dantescă a exprimării sentimentelor şi trăirilor omeneşti. În lucrările lui, spiritualismul gotic cedează locul tratării organice în care pătrunde tot mai puternic şuvoiul umanist.

După epoca Antichităţii, Giotto a fost poate primul maestru european care a redat legitatea firească şi a direcţionat raporturile dintre artist şi lumea creată de el. În operele lui, diferite elemente ale imaginii se unesc nu pe baza contextului iconografic tradiţional şi nu pe baza unor idei abstracte, ci pornind de la observarea vieţii reale înseşi. De aici decurge în mod logic respectarea de către Giotto a unuia dintre principiile cele mai importante ale artei de viziune realistă, şi anume principiul unităţii de timp şi de loc. Cu două-trei excepţii, noi nu mai găsim la el alăturarea într-o singură frescă a unor episoade petrecute în timpuri diferite. El înfăţişează fiecare scenă ca ceva izolat şi mărginit de un cadru în care domneşte legitatea naturală. Iată de ce fiecare din scenele evanghelice ale lui Giotto pare atît de pămînteană. În acestea nu mai rămîne loc pentru forţele supranaturale. Şi cu toate că eroii acestor scene sînt „sfinţii", faptele lor sînt subordonate cu totul logicii relaţiilor reciproce dintre oameni.

În comparaţie cu artiştii gotici şi bizantini, Cavallini şi, după el, şi Giotto introduc în pictură o noutate hotărîtoare: ei creează pentru personajele lor un solid suport în spaţiu. Pentru prima dată de la Antichitate încoace, figurile stau solid pe picioarele lor. Planul orizontal desfăşurat în adîncimea compoziţiei ia locul fîşiei de pămînt convenţionale din pictura bizantină, care era amplasată aproape vertical, ca şi a nu mai puţin convenţionalei linii gotice înfăţişînd solul. În felul acesta, vechiul principiu al juxtapunerii figurilor cedează locul noului principiu al amplasării lor una după alta. Între figuri apar intervale ce le

 separă nu numai în limitele planului, dar şi în cele

ale spațiului tridimensional. Datorită acestui fapt, figurile încep să se miște liber, fără a mai tinde să se înscrie în suprafața plană.

De îndată ce pentru figuri s-a creat o bază spațială, au căzut obstacolele pentru redarea volumului de către artist. Și, în adevăr, atît la Cavallini, cît și la Giotto, figurile încetează să mai fie plate, simple umbre fără consistență. Ele dobîndesc masivitate, pondere, materialitate. Modelate în clarobscur, ele ies în relief spărgînd planul imaginii care le ținuse încătușate de-a lungul întregului Ev Mediu. Și dacă Pietro Cavallini încă nu știe să supună noul principiu al modelării în clarobscur ritmului suprafeței plane, Giotto se achită în mod strălucit de această foarte dificilă sarcină. El concentrează întreaga forță de expresie asupra acelei părți a imaginii care este îndreptată spre privitor și obține impresia categorică de volum tridimensional. Figurile lui sînt amplasate nu în fața suprafeței plane ca la Cavallini, ci chiar în plan, fără a-și pierde însă, prin aceasta, nici în cea mai mică măsură, palpabilitatea care reprezenta deja o calitate principial nouă în comparație cu lipsa de substanță corporală din Evul Mediu.

Stăpînirea planului orizontal desfășurat în profunzime a permis înlocuirea culiselor plane medievale cu edificii arhitectonice „tridimensionale" care nu serveau numai ca fundal pentru personaje, dar și înglobau în sine aceste personaje. Pe acest drum de evoluție, a apărut interiorul — o formă de gîndire în spațiu absolut nouă, necunoscută întregii arte medievale. Propunîndu-și să reproducă în plan edificii în trei dimensiuni, Giotto a trebuit, firește, să acorde o foarte mare atenție perspectivei. Aceasta îi preocupase deja pe maeștrii romani, dar abia Giotto a știut să dea soluții perspectivale care lasă mult în urmă toate realizările predecesorilor săi. Edificiile zugrăvite de el, cu toată convenționalitatea lor, frapează prin caracterul spațial foarte viu exprimat. În comparație cu culisele bizantine și gotice, ușoare și ireale, cele ale lui Giotto apar foarte masive. Ele prezintă aceeași stabilitate

ca şi figurile zugrăvite de maestru, constituind pentru acestea o ambianţă cu totul reală, deosebită principial de abstractul fundal de aur bizantin şi de nu mai puţin abstractul ornament „fără sfîrşit" al miniaturilor gotice.

Reforma artistică a lui Giotto a inaugurat întreaga artă europeană de orientare realistă. Ea a servit totodată drept fundament pentru cultura artistică a Renaşterii. În aceasta rezidă marea ei misiune istorică. S-ar comite însă o mare eroare dacă ar fi relevate doar trăsăturile noi ale picturii giotteşti şi dacă s-ar pune semnul egalităţii între „realismul" lui Giotto şi cel al maeştrilor renascentişti. Arta lui mai conservă, cum s-a arătat mereu, o mulţime de reminiscenţe ale gîndirii medievale. Omul lui Giotto nu este încă un erou de Renaştere. Şi cu toate că, în operele lui, natura umană intră tot mai hotărît în drepturile ei, ea nu este încă în stare să-l desprindă pe omul zugrăvit de artist de lumea simţurilor şi cugetărilor medievale. Acest om ne apare înainte de toate ca purtător al unor înalte idei etice, lui îi este proprie o inimitabilă notă de puritate morală, fiind în acelaşi timp lipsit de o personalitate viu exprimată. În toate acţiunile şi faptele sale există totdeauna ceva rupt de realitate. Suferinţele, bucuriile, tristeţile lui sînt caracterizate la un mod atît de general, încît ele păstrează o oarecare notă de convenţionalitate. Or, tocmai acest fapt îl deosebeşte atît de tranşant pe Giotto de maeştrii quattrocentişti a căror artă sprijinită pe ştiinţă stăpînea la perfecţie diversele mijloace pentru caracterizarea omului concret.

O altă trăsătură esenţială, de asemenea, tradiţională a creaţiei giotteşti o constituie alegorismul şi simbolismul ei[242]. Giotto nu o rupe tranşant cu tradiţiile alegorismului medieval. Alegoria are pentru el o mare forţă de seducţie. Este adevărat, ea este înveşmîntată, în opera lui, în forme atît de concrete şi de evidente încît îşi pierde caracterul de abstracţiune. Ea devine plastică şi plină de substanţă. În acest plan, alegoria avea multe părţi comune cu învăţăturile scolastice care furnizau

principala tematică pentru alegoriile secolului al XIV-lea. Şi tot aceleiaşi tradiţii îi aparţinea şi simbolismul care constituia una dintre bazele creaţiei lui Dante. La Giotto, simbolul joacă un rol incomparabil mai mic decît la Dante, dar şi pictorul îi acordă destulă atenţie. Imaginea artistică se mai manifestă încă şi la el în context simbolic, ascunzînd în sine aluzia la o idee ce depăşea cu mult limitele imaginii respective. Şi întrucît această idee era strîns legată de învăţătura creştină despre menirea omului şi despre bine, ea frînează oarecum desfăşurarea tendinţelor laice şi de gen în arta lui Giotto, imprimîndu-i acesteia o pecete de reţinută solemnitate.

„Realismul" lui Giotto mai prezintă o însuşire care-l deosebeşte radical de cel renascentist. El nu se bazează pe datele ştiinţei, n-a trecut prin „purgatoriul" acesteia. De aceea, îi este străin spiritul experimentalist propriu lucrărilor aparţinînd maeştrilor din Renaştere. Cunoaşterea naturii de către Giotto este foarte aproximativă. Punctul lui de pornire nu-l constituie atît observaţia directă, cît o memorie foarte activă şi înaltul grad de receptivitate a unui mare artist. El ştie să vadă ce este esenţial, dar nu cunoaşte încă şi nu se străduieşte să ştie faţa ascunsă a fenomenelor. Cunoştinţele lui de anatomie sînt limitate, perspectiva este lipsită de fundament ştiinţific şi de aceea este de multe ori inexactă (prezenţa mai multor puncte de fugă a liniilor, absenţa unui orizont unic); de asemenea, el nu redă umbrele aruncate de personaje şi de obiecte[243], pentru el neexistînd parcă sursa de lumină şi atmosfera. Peisajele sînt, apoi, extrem de convenţionale şi de laconice, constînd din stînci şi pomi în formă de smocuri, amintind de nişte culise din carton şi fără suficiente semnalmente concrete care să permită identificarea speciei lor, iar animalele zugrăvite amintesc de nişte jucării din hîrtie presată. Cît priveşte clădirile, ele nu ne duc cu gîndul la unele reale, ci la decorurile pentru misteriile medievale. Deseori, privitorul pus în faţa frescelor şi tablourilor lui Giotto are impresia ca şi cum corpurile, veşmin-

tele, edificiile, stîncile ar fi făcute toate din unul și același material greu de identificat. Și totuși ar fi o gravă greșeală să se nege sensul major al întregii arte a lui Giotto. În pofida cunoștințelor sale imperfecte privind lumea înconjurătoare, Giotto a știut să dea o interpretare artistică atît de veridică a acesteia încît în multe privințe a depășit stilul secolului al XV-lea. El a afînat terenul pe care avea să crească arta quattrocento-ului.

Giotto a fost nu numai un promotor al viziunii realiste în arta europeană, dar și primul care a conferit artei un loc în sfera sentimentelor și trăirilor umane pe care nu-l deținuse niciodată în Evul Mediu. La cele două lumi care constituiau în reprezentările oamenilor medievali conținutul întregii lor gîndiri, adică lumea limitată la experiența senzorială și lumea „veșnică", transcendentală, Giotto a adăugat o a treia lume — aceea a artei, care prezintă nu numai valori cognitive, ci, într-o mare măsură, și mijloace specifice de expresie. În cursul procesului de laicizare spontană a întregii culturi, Giotto a asigurat artei o situație datorită căreia ea înceta să mai fie o simplă „slujnică a teologiei". El a zdruncinat principiul potrivit căruia ideea artistului era determinată aproape exclusiv de exigențele iconografiei bisericești. Giotto a reușit să fundamenteze norme estetice, obligatorii pentru vremea lui, ce aveau să devină punct de plecare pentru generalizarea artistică și care erau determinate nu de elemente de ordin abstract irațional, ci de realitatea însăși. Fiecare tablou și frescă aveau să se supună de acum înainte unor legi judicioase ce determinau locul și poziția diferitelor personaje și obiecte, legătura lor cu spațiul, organizarea lor într-o compoziție ritmică monolită. Încercarea lui Giotto de a crea, pe baza legendelor împrumutate din scriptură, imagini generalizatoare care conțineau o prelucrare creatoare a experienței senzoriale, dobîndind, astfel, o imensă și impresionantă forță, trebuie să li se fi părut contemporanilor artistului o adevărată revoluție. Marele merit al lui Giotto în fața artiștilor contemporani cu el, dintre care majoritatea

continuau să fie strîns legaţi de autoritatea ecleziastică, era acela de a recunoaşte fantezia artistică drept unul dintre principalele izvoare ale artei. Numai după Giotto a devenit posibilă apariţia artei renascentiste pătrunse de spirit laic. Iar acest lucru îl înţelegeau foarte bine scriitorii secolelor XV—XVI. Pentru aceştia, Giotto a fost un autentic „înnoitor" al picturii, care a repus în drepturile ei doctrina „bună" pe care o promovase Antichitatea şi care fusese abandonată de Evul Mediu „barbar".

Deşi Giotto a fost un contemporan mai tînăr al lui Dante, el ocupă în istorie un loc oarecum aparte. Atît Giotto, cît şi Dante sintetizează cele mai bune căutări creatoare ale epocii lor, dar Dante este reţinut mai puternic de trecut, de care-l leagă fire mai trainice. El încă mai nutreşte ideile ghibelinilor, gîndirea simbolică rămîne pentru el baza întregii creaţii, este chinuit şi revoltat de contradicţiile epocii sale, fiind pătruns de patosul medieval întors adeseori spre lumea transcendentalului. Giotto, în schimb, este mai calm, mai reţinut, mai epic. El este pătruns într-un grad însemnat de spiritul laic, trăind în prezent, cu o mare deschidere spre viitor. Adevăraţii lui tovarăşi de idei sînt Giovanni Villani şi Marsilio di Padova. Asemenea acestora, el se află în întregime pe terenul trecento-ului, întruchipînd în lucrările sale cele mai înaintate tendinţe ale veacului. De aceea, el a şi fost, pentru Petrarca, cel mai mare artist din secolul al XIV-lea „faima lui fiind fără egal"[244].

Arta lui Giotto a stat la baza întregii culturi artistice a trecento-ului. Ea a influenţat în egală măsură creaţia pictorilor şi pe cea a sculptorilor. I-a învăţat pe aceştia limbajul naţional, acel „volgare" care a ajuns, treptat, la egalitate cu latina. În plus, s-a împotrivit aici, un timp mai îndelungat decît în oricare alt oraş, pătrunderii artei gotice, făcînd din şcoala florentină a secolului al XIV-lea principalul bastion al tradiţiilor protorenascentiste.

VII. LOCUL PROTORENAŞTERII ITALIENE ÎN ISTORIE

Arta italiană din ducento şi din trecento-ul timpuriu ocupă un loc cu totul deosebit în cultura europeană din secolele XIII—XIV. Ea constituie o vie mărturie despre puternica efervescenţă ce domnea în acest timp în Italia. Noii germeni răzbat impetuos în toate domeniile vieţii — în economie, în politică, în religie, în literatură şi în artele plastice. Pretutindeni se fac simţite profunde transformări ce duc la reconsiderarea vechilor valori. Pe această cale se pregătea terenul pentru noua cultură renascentistă al cărei ceas istoric nu sosise încă. Pentru că nu era deloc uşor de zdruncinat temeliile seculare ale Evului Mediu, cum nu era lesne de renunţat la tradiţiile rutiniere care apăsau greu asupra conştiinţei omului. Şi totuşi, cei mai buni reprezentanţi ai culturii din acea vreme au reuşit să se elibereze treptat de dogmatismul vechii gîndiri determinate de biserică şi să pună baze umanismului renascentist.

Iată de ce direcţia antichizantă din dezvoltarea artei italiene din secolele XIII—XIV are tot dreptul să se numească protorenascentistă. Protorenaşterea reprezintă doar preliminariile Renaşterii în sînul culturii medievale, un fel de introducere în istoria modernă fără de care Renaşterea n-ar putea fi înţeleasă. Protorenaşterea este un fenomen pur italian, fără analogie în întreaga cultură europeană din secolele XIII—XIV. Şi oricîte încercări s-ar face de a se trasa paralele între

Niccolò Pisano, Arnolfo di Cambio și Giotto, pe de o parte, și sculptorii gotici ce lucrau la Reims, pe de alta, cu greu se va putea dovedi că există vreo înrudire interioară între acești artiști. Un Dante și un Giotto n-a avut decît Italia secolului al XIV-lea. Și numai Italia a cunoscut acel imens avînt economic care putea fi observat în epoca ducento-ului în orașele ei cele mai importante.

Chiar oamenii secolului al XIII-lea înțelegeau perfect că timpul lor constituie un moment de cotitură în istorie. Dar nefiind în stare să înțeleagă clar cauzele reale ale acestei cotituri, ei au îmbrăcat, la început, toate gîndurile lor despre ea în acea „formă teologică" în care Engels vedea o însușire specifică ideologiei medievale. De aceea, reflecțiile despre „renaștere" au început, firește, cu reflecții despre o „înnoire spirituală". Ideea „înnoirii spirituale" și a „renașterii" la o „nouă viață" a căpătat, în secolul al XIII-lea, o popularitate atît de mare încît a stat și la baza „Divinei commedia"[245]. Este caracteristic faptul că un cardinal, Giovanni di Paolo (1205—1216) care a aranjat întîlnirea sf. Francisc din Assisi cu papa Inocențiu, l-a recomandat pe Francisc ca pe un om ce aspiră la reforma bisericii[246]. Această reformă, această înnoire a obștii bisericești și a vieții ei religioase erau menite să meargă în întîmpinarea unor cerințe noi, mai individualiste ale credincioșilor. Tot despre această reformă vorbește și căpetenia ordinului franciscan, Bonaventura. Din cauza păcatelor, sufletul a fost deformat. Acum el trebuie „re-format", adică întors la starea sa inițială. Omul trebuie să fie pătruns de un „nou dor de veșnicie" (nuova desideria aeternitatis) și atunci el intră în posesia adevărului.

Poetul franciscan Tommaso da Celano, autorul imnului „Dies irae" (Ziua mîniei), are previziunea apropierii unei „noi vieți" (vita nuova), cînd se vor impune „drepturile unei noi legi" (iura novae legis). În imnurile sale, el îngrămădește cuvinte ca „renovare" (a înnoi), „restaurare" (a restaura), „reformare" (a reforma) pentru a da o idee despre amploarea activității sf. Francisc.

La o „nouă viață" visează și cel mai bun poet al spiritualiștilor, Jacopone da Todi, care a cîntat starea de extaz ca pe o manifestare a personalității în curs de afirmare. Într-un cîntec franciscan, despre dragostea spirituală se vorbește ca despre un mijloc de înnoire, datorită căruia în om „sînt reprimate vechile lui gînduri și porniri".

Ideea înnoirii și renașterii zămislită în mințile oamenilor din secolul al XIII-lea ca un rezultat al atracției lor spontane spre prefacerea întregii culturi spirituale a îmbrăcat la început forma unor aspirații și căutări religioase[247]. Cu timpul, ideea „renașterii" a fost transferată treptat din sfera religioasă în cea laică. Așa s-a format concepția despre „Renaștere", care în primele etape de dezvoltare s-a afirmat încă în haine religioase. Abia în creația lui Dante observăm pentru prima oară această transformare a ideii despre înnoirea religioasă într-o idee mult mai cuprinzătoare despre renașterea națională care îmbrățișează toate laturile vieții și care depășește cu mult limitele reformei bisericii.

Asemenea lui Gioacchino da Fiore și lui Francisc din Assisi, Dante crede în posibilitatea de înnoire a sufletului omenesc. Dar el caută această înnoire nu numai în relația omului cu dumnezeu, ci și în prefacerea a tot ce este pămîntesc, și, înainte de toate, a statului și a societății. El aspiră să dobîndească o „nouă viață" care să consune cu sublimul și cu celestul, în poezia nouă în care diversele fenomene ale realității palpabile iradiază lumina unui adevăr suprem, a înțelepciunii și a frumuseții. Expresia poetică a acestei aspirații avea să fie autobiografia sa — „Vita Nuova" („Viața nouă"). Dar, asemenea adepților lui Gioacchino, el speră și în „reformarea lumii lăuntrice a omului" (reformatio interioris hominis), în reformarea bisericii și, de asemenea, în viitoarea transformare a tot ce este pămîntesc, el punînd toate acestea în funcție de schimbarea poziției aștrilor. Pe urmele discipolilor lui Gioacchino, el visează la un „nou suveran" (dux novus) și la un „papă angelic" (papa angelicus), care erau che-

mați să renoveze imperiul și biserica. Întruchiparea artistică a acestor aspirații avea să devină marele poem „Divina commedia". Împreună cu „Viața nouă", aceasta a întruchipat, într-o formă poetică extrem de convingătoare, ideea de bază a epocii — aceea a renașterii și, în același timp, a prefacerii ideale atît a personalității umane, cît și a societății. Astfel că, în multe privințe, ea a devansat principalele teze ale Renașterii și ale Reformei[248].

Dante era stăpînit de năzuința fierbinte de a întineri și renova religia creștină. Cu forța cuvîntului său poetic, el vrea s-o facă umană cu adevărat, ceea ce, după el, ar fi fost posibil numai pe baza sintezei dintre creștinism și Antichitate. Pentru el, apogeul istoriei omenești, raiul pămîntesc al acesteia a fost epoca lui August cînd, după terminarea războaielor civile, imperiul roman universal a intrat într-o perioadă de prosperitate pașnică și cînd, prin apariția lui Cristos în lume, a luat ființă „biserica universală". Dante a repetat în nenumărate rînduri această teză îndrăgită de el, care constituia miezul gîndirii lui istorice și al tuturor speranțelor sale de reformă. Și tocmai datorită emiterii acestei teze el a devenit precursorul direct și dascălul lui Petrarca și al lui Cola di Rienzo, care erau și ei pasionați de această teză[249].

La Dante, ideea Renașterii și cea a Reformei mai au o rădăcină comună. Mai tîrziu, drumurile pe care evoluează aceste idei se despart. Ideea despre Reformă își păstrează substratul religios, în timp ce ideea despre Renaștere este supusă unui proces de laicizare din ce în ce mai accentuat. Din sfera pur religioasă, centrul de greutate se deplasează în sfera laică — în politică, literatură, artă. Faptul se observă pregnant la Petrarca, la Boccaccio, la umaniștii timpurii. Ar fi, însă, eronat să se considere că numai la această generație a încolțit ideea despre renașterea culturii italiene. În fapt, ideea respectivă s-a născut încă din secolul al XIII-lea și, dacă în primele etape ale dezvoltării, ea a îmbrăcat forma reprezentărilor religioase,

faptul avea logica lui, căci oamenii din ducento nu puteau să-și exprime altfel, în limba lor, acele transformări de importanță cardinală pe care le observau, dar ale căror cauze ei nu puteau încă să le înțeleagă exact. Vorbind despre o „viață nouă", ei nu dădeau dovadă numai despre un ascuțit simț al istoriei, dar și confirmau dreptul pe care-l avea veacul lor la un loc avansat în istorie.

În epoca Protorenașterii au apărut primele semne timide ale umanismului care puțin mai tîrziu au încolțit puternic în creația lui Petrarca și a lui Boccaccio. Tot în acest timp, moștenirea antică a fost folosită pentru prima oară nu ca model pentru o pură imitare exterioară, ci ca un nesecat izvor de inspirație, ca un mijloc de înnoire a moravurilor, ca o mare tradiție națională. Așa au receptat Antichitatea și Niccolò Pisano, și Arnolfo di Cambio, și Cavallini, și Dante și Giotto. Iar dacă ei au creștinizat puternic Antichitatea, faptul nu schimbă atitudinea lor principială față de ea. Aceasta reprezintă pentru ei o realitate cu totul concretă și ei o privesc cu alți ochi, cu ochii unor oameni pentru care Antichitatea este mai de grabă un prezent viu decît un trecut îndepărtat. Iată de ce termenul de „Protorenaștere", care a fost folosit cu atîta ușurință pentru diferite epoci, poate fi folosit pe deplin justificat îndeosebi pentru epoca lui Dante și a lui Giotto. Acesta era timpul cînd s-au pus bazele culturii renascentiste, moștenitoarea directă a tot ceea ce a fost creat de maeștrii protorenascentiști. Aici nu avem de-a face cu un episod izolat, cum au fost „protorenașterile" firave și „renașterile" din Evul Mediu, toate acele așa-zise „renașteri" bizantine, irlandeze, vechi englezești, carolingiene, ottoniene, normande, burgunde și staufeniene[250]. Acesta era un puternic curent care își avea orientarea sa de idei precis exprimată, un curent care a dus în mod logic la schimbarea radicală a tuturor jaloanelor.

După cele ce-au înfăptuit Dante și Giotto, nu
 mai era posibilă întoarcerea la conceptele medie-

vale, în formele lor dogmatice extreme. Sentimentul individual și interesul față de lumea reală au devenit factori atît de activi ai conștiinței umane încît ele au determinat întregul mers ulterior al dezvoltării artei.

Dacă Protorenașterea italiană se deosebește radical de multiplele „protorenașteri" medievale, ea păstrează o profundă originalitate și în raport cu Renașterea timpurie și cu cea matură. Aceasta și ne determină să folosim pentru epoca ducento-ului tîrziu și pentru trecento-ul timpuriu termenul de „Protorenaștere" și nu de „Renaștere". La aceasta ne obligă înainte de toate caracterul general al culturii din secolele XIII—XIV care rămîne încă aproape în întregime în orbita bisericii. Deși tendințele laice capătă acum pentru prima dată o exprimare precisă, lor nu le-a fost dat, totuși, să joace niciodată un rol conducător, așa cum se va întîmpla în secolul al XV-lea. Simbolul și alegoria continuă să determine în multe privințe principalul mod de abordare a realității de către artist. Latura programatică a artei bisericești stînjenește ca și înainte libertatea de creație. Umanismul este colorat în nuanțe creștine, iar personalitatea artistului rămîne încătușată de statutele severe ale breslelor. Arta, ce abia începuse să se angajeze pe calea realismului, păstrează o rigoare epică și o monumentalitate care o înrudesc în multe privințe cu cultura artistică a Evului Mediu. Ea reflectă încă într-o prea mică măsură laturile vieții cotidiene. „Realismul" ei are un substrat etic clar exprimat, din care cauză imaginea omului se deosebește printr-un caracter ideal, lipsit de trăsături vii, individuale. Noua orientare nu este legată, ca în epoca quattrocento-ului, de studierea științifică a naturii. Ei îi este străin spiritul empiric treaz. Artistul generalizează acum atît de mult orice fenomen, încît nu-i mai rămîne loc și pentru zugrăvirea „portretistică" a realității. Iată de ce artiștii protorenascentiști au împrumutat din monumentele Antichității cu precădere trăsăturile ideale ale acestora. Așa fiind, ei studiau nu atît monumentele antice propriu-zise, cît mai ales pe cele paleo-

creştine care conţineau deja o prelucrare parţială a moştenirii antice, în sensul idealizării imaginii artistice. Şi dacă ei au primit totuşi o serie de impulsuri din arta antică (noţiunea de volum, de perspectivă, de clarobscur), aceasta îi atrăgea totuşi nu prin latura ei „realistă" pe care o preţuiau atît de mult artiştii din quattrocento, ci prin structura ideală sublimă a formelor ei şi prin etosul specific care se apropia în multe privinţe de învăţătura creştină despre natura morală a omului. Datorită creştinizării puternice a Antichităţii, aceşti artişti au atenuat influenţa ei umanistă, temporizînd afirmarea în artă a elementului laic care constituie unul dintre principalele criterii ale culturii artistice renascentiste.

Cultura protorenascentistă era strîns legată de avîntul întregii vieţi a oraşului-comună, de creşterea conştiinţei politice a maselor, de întărirea poziţiilor lor economice. Ca spirit, această cultură era profund ostilă orînduirii feudale şi principalului purtător al acesteia — aristocraţia ghibelină. Nu întîmplător Petrarca năzuieşte să-şi înceapă propria viaţă politică conştientă prin a rupe brusc legăturile sale de prietenie cu vechea nobilime romană, întrucît n-a găsit la aceasta nici măcar o aluzie la *virtus romana* (virtutea romană) a iubiţilor săi Scipioni, al căror spirit vroia să-l resuscite, şi întrucît el vedea în această nobilime principalul reazem al imperiului medieval „neroman". Tocmai oraşele-comună, şi în primul rînd comuna florentină, au fost moştenitorii direcţi ai culturii antice. Pentru ele, cultura antică reprezenta trecutul măreţ al poporului italian. Şi, într-o oarecare măsură, aveau dreptate. Dacă nu imperiul roman, în orice caz polisul antic reprezenta o formaţie social-politică care, prin caracterul ei general desul de înaintat, prezenta similitudini cu oraşul-comună, promovînd oameni care în multe privinţe se înrudeau cu contemporanii lui Dante.

Cunoscutul istoric al Florenţei, Davidsohn[251], a încercat să demonstreze dependenţa strînsă a întregii culturi florentine din ducento de cultura siciliano-staufeniană a lui Frederic II. Pentru el,

cultura florentină nu era nimic altceva decît o ramură a culturii ghibeline din Sudul Italiei. Acesteia din urmă Davidsohn îi atribuie și raționalismul florentin, și scepticismul florentin, care frizează uneori ateismul, și întregul iluminism florentin, tot acolo văzînd și izvoarele poeziei și artei florentine. Punctul de vedere al lui Davidsohn are o premisă ascunsă — recunoașterea culturii de la curtea lui Frederic II drept prim focar al Renașterii. Întrucît o asemenea abordare a culturii staufeniene și-a găsit loc și într-o serie de alte lucrări, se cuvine să ne oprim asupra ei mai amănunțit pentru a lămuri cît este de justă interpretarea dată faptelor istorice de către o asemenea abordare.

Kamper[252] consideră că tocmai Frederic II este cel care a dat lovitura de grație ideii despre „statul feudal medieval, cu încătușarea lui bisericească și cu mistica lui". Prin „învățătura despre necesitatea statului și despre dreptul natural", Frederic a pregătit, chipurile, terenul pentru „înțelegerea contemporană a statului", iar prin „cultul Romei", el a stimulat admirația față de „orașul etern" al umaniștilor renascentiști, de care-l apropie și atracția lui față de „iluminism" și față de „cugetarea" raționalistă. Un precursor direct al Renașterii vede în Frederic II și Kantorowicz[253]. „Visul împăraților germani despre *renovatio*, vis ce se pierdea în negura vremurilor, a cunoscut o vie recrudescență în personalitatea lui Frederic II, și întrucît acest ultim împărat năzuia să reînvie nu numai formele romane, ca înaintașii săi, ci și viața romană însăși, viața statală a romanilor, acea *renovatio* preconizată de el a dus în chip nemijlocit la o adevărată Renaștere: prin reînvierea statului antic, Italia ajungea la renașterea omului Antichității"[254]. Nemaivorbind că o asemenea tratare a lui Frederic II constituie o modernizare absolut arbitrară a personalității lui, ea nu ține seama de fapte care pe deasupra sînt interpretate în mod eronat.

Nu există nici o îndoială că Frederic II a apelat pe scară largă la tradiția antică. El a porun-

cit să se bată augustali sicilieni după exemplul monedelor imperiale din Roma antică; a trimis în Capitoliul roman prada obținută din jefuirea Milanului care se răsculase împotriva sa, încercînd, astfel, să reînvie obiceiul triumfurilor antice care prevedeau o demonstrare în public a trofeelor; a protejat pe învățații liber-cugetători și manifestările clasiciste ale artei; la stăruința sa, cancelarul Pietro della Vigna și-a însușit chiar stilul latin plin de eleganță; de asemenea, Frederic II s-a adresat aristocrației orășenești din Roma cu proclamații în care amintea despre raporturile dintre senat și împăratul roman; și-a propus să aleagă din rîndurile patriciatului roman funcționari pentru administrarea complicatei mașini birocratice centralizate create de el, care prejudicia în egală măsură interesele bisericii și pe ale marilor feudali. În sfîrșit, el a adoptat sistemul remunerării în bani a aparatului funcționăresc și a armatei de mercenari. Toate acestea sînt fapte incontestabile. Dar din ele nu rezultă că Frederic II s-ar fi situat pe poziții renascentiste. În numele cărei idei folosea el atît de generos tradițiile antice? În scopul încununării puterii lui de monarh absolut cu aureola „măreției romane", desigur. Această „resuscitare" a Antichității nu pornea din cercurile largi ca în orașele-comună ale Toscanei, ci era impusă de sus în jos. Ea nu avea rădăcini organice, nu conținea un nucleu umanist, nu-și propunea „descătușarea" omului. Această „renaștere" era dictată de rațiuni pur politice. Și dacă Frederic II a evocat, e drept, trecutul îndepărtat al poporului italian, el n-a apelat la istoria Romei republicane, adică la Roma Scipionilor cîntată de Petrarca, ci la istoria Romei imperiale tîrzii, cu alte cuvinte, a monarhiei de tip teocratic care promova divinizarea mistică a suveranului[255]. Statul lui Frederic II era o despotie care mai prezenta încă o oarecare nuanță bizantină[256]. Nu degeaba personalitatea lui Frederic II le-a inspirat totdeauna groază generațiilor următoare de umaniști[257]. Și oricît s-ar fi plecat aceștia în fața integrității caracterului acestui Hohenstaufen, ei au văzut totdeauna în el

o forță profund ostilă democrației florentine. Toată colosala energie a lui Frederic s-a irosit în lupta pentru cristalizarea imperiului ca păstrător al idealurilor medievale. El a încercat să întinerească imperiul pe calea modernizării aparatului de stat. Dar în secolul al XIII-lea, în epoca marelui avînt al vieții comunale, această încercare era din capul locului condamnată la eșec. Întreaga lume a răsuflat ușurată la răspîndirea veștii despre moartea acestui om de temut care nu se dădea în lături de la nici o măsură pentru atingerea țelurilor propuse. Pentru contemporanii săi, împăratul german nu era un „înaintemergător" al Renașterii, ci ultimul mare conducător al ghibelinilor.

Chiar dacă în Florența s-au insinuat unele idei apărute la curtea lui Frederic II, ele n-au jucat un rol major în procesul formării culturii protorenascentiste. Prin spiritul ei democratic, cultura florentină se afla într-un raport antagonic cu cultura „de curte" a Hohenstaufenilor, respingînd-o pe aceasta, chiar dacă prelua de la ea unele elemente disparate[258]. În general, Signoria florentină îi era ostilă împăratului german, pe care-l asocia cu ghibelinismul în manifestările lui extreme. După căderea lui Frederic și zdrobirea partidei ghibeline, la Florența începe reacția guelfilor. Ea era nu numai rezultatul politicii abile a bisericii și a nenumăratelor ordine de călugări cerșetori, ci și urmarea opoziției celor mai conservatoare cercuri meșteșugărești împotriva ateismului — cel mai teribil dintre dușmanii papalității. Și este caracteristic faptul că în centrul atenției burgheziei florentine se aflau politica și teoria despre stat și nu disciplinele științelor naturii, filosofia și problemele criticii religioase, înveșmîntate în forme acut polemice[259] și atît de populare în cercul lui Frederic. Comuna florentină se interesa în mod deosebit de trecutul măreț al poporului italian către care se străduia să arunce o punte, considerînd epoca Romei antice ca fiindu-i cea mai apropiată sufletește. Acest interes născînd pentru Antichitate nu era, însă, artificial. El lua naștere în mod spontan din larga mișcare democratică, baza lui so-

cială fiind formată nu din cercul strîmt al curtenilor, ci din masa meşteşugarilor şi negustorilor din oraş, care au făcut din Antichitate un fel de drapel sub care ei luptau pentru dobîndirea unor libertăţi. Iată de ce, folosirea moştenirii antice de către mase nu avea nimic comun cu valorificarea acestei moşteniri de către Frederic, care-şi propunea cu totul alte ţeluri.

Pentru înţelegerea mai nuanţată a mişcării protorenascentiste, trebuie analizat critic încă un punct de vedere cu privire la sursele ei. Acest punct de vedere a fost preconizat de către Burdach[260], după părerea căruia, umanismul a fost un curent pur aristocratic. Burghezia vremii n-a avut, chipurile, suficientă cultură pentru a-şi însuşi ideile înaintate ale umaniştilor, aşa încît aceştia au găsit un ecou mult mai mare în cercurile aristocratice din Roma, Neapole, Padova, Avignon. Ar fi, desigur, greşit să se nege legătura unora dintre umaniştii timpurii cu vechea nobilime de sînge care-i lua de multe ori sub patronajul ei. Dar aceasta nu înseamnă că umanismul, în ansamblul lui, s-ar fi format în mediul aristocrat. Patria umanismului a fost Florenţa — acest principal bastion al noii culturi burgheze. De aici au purces mai toţi marii umanişti ca şi marii lor precursori — Dante şi Boccaccio, Luigi Marsilio şi Coluccio Salutati, Niccolo Niccoli şi Leonardo Bruni, precum şi pleiada străluciţilor umanişti din secolul al XV-lea. Şi Petrarca a fost fiul unor florentini surghiuniţi, el trăindu-şi viaţa în Italia de nord şi la Avignon. Florenţa a fost aceea care dădea tonul şi se afla în fruntea întregii mişcări umaniste care a prins rădăcini adînci în noul mod de viaţă al comunei italiene. Mult mai tîrziu, în această mişcare umanistă au fost atrase şi cercurile nobiliare care au preluat şi ele rapid noua cultură. Aceste cercuri, în persoana celor mai buni reprezentanţi ai lor, s-au manifestat adesea şi ca protectori ai umaniştilor. Dar nu trebuie niciodată uitat că aristocraţia care i-a protejat pe umanişti nu mai era o aristocraţie de tip vechi, feudal, ci era acea grupare socială care căuta să imite în fel şi chip noua

clasă burgheză cu care era foarte strîns legată din punct de vedere economic. Tocmai de aceea nu există nici un temei pentru a vedea în umanism o mişcare pur aristocratică. Cînd el a început să fie însuşit de aristocraţie, aceasta pierduse multe dintre atributele ei feudale şi profilul ei social încetase să se mai deosebească substanţial de profilul oricărui mare negustor sau bancher.

Vedem, astfel, că mai toată cultura protorenascentistă era produsul acelor comune ale Toscanei, pe teritoriul cărora apăruseră noi relaţii capitaliste. Parţial, această cultură era legată de Roma care atinsese un înalt grad de înflorire la sfîrşitul secolului al XIII-lea. Mişcarea protorenascentistă, pătrunsă de spirit democratic, a înlocuit vechile canoane bizantine. Apelînd pe scară largă la tradiţia antică, ea a creat premise pentru realismul şi umanismul renascentist.

Se impune acum o întrebare cu totul firească: ce atitudine au avut oamenii Renaşterii înşişi faţă de Protorenaştere? Au considerat-o ei ca pe ceva apropiat, ori au privit-o de sus, ca pe o epocă a stilului gotic, socotit „barbar"? Simţeau ei o înrudire interioară cu acea vreme sau aceasta li se părea ceva îndepărtat şi ostil? Răspunsul la aceste întrebări va fi determinant într-o măsură importantă şi pentru aprecierea noastră definitivă asupra epocii Protorenaşterii. Dacă şi oamenii Renaşterii au văzut în ea un fel de ajun al vremii lor, atunci putem, pe bună dreptate, să caracterizăm cultura epocii respective ca protorenascentistă.

Umaniştii italieni din secolele XIV—XVI îşi formaseră o concepţie istorică foarte precisă[261]. Potrivit acestei concepţii, Antichitatea a fost vîrsta de aur a artei. După căderea Romei, au urmat lungi secole de barbarie. Arta a cunoscut un profund declin încăpînd în întregime în mîinile grecilor (adică a bizantinilor) care cultivau o „manieră grosolană". După aceea, a început un avînt treptat al artei. Artiştii din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea, care au recurs la studierea naturii şi a monumentelor antice, au redobîndit „buna manieră", scoţînd arta din impas. O

deplină înflorire a artei a fost atinsă abia în secolul al XVI-lea, în secolul anterior ea aflîndu-se în perioada maturității, iar în secolele XIII și XIV, aflîndu-se încă în stadiul copilăriei. Care au fost, așadar, artiștii cărora li se datorește prima înviorare a artei? Cine a făcut posibilă „înnoirea" acesteia? Pentru toți umaniștii, acești artiști au fost maeștrii din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea și începutul secolului următor, și în primul rînd Giotto în care ei l-au văzut pe precursorul direct al realismului renascentist.

Giovanni Villani[262] a remarcat înaintea tuturor, în „Cronica" sa, în dreptul anului 1334, că personajele lui Giotto se deosebesc printr-o mare apropiere de natură: „il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale" („a fost cel mai mare maestru al picturii din timpul său, și care a urmat cel mai îndeaproape natura în redarea figurilor și acțiunilor"). În așa-numitul „Ottimo Commento della Divina Commedia" („Cel mai bun comentariu al Divinei Commedia")[263], scris în același an 1334, Giotto este caracterizat ca cel mai mare dintre pictorii care au trăit vreodată („fu ed è Giotto in tra li pintori, che li uomini conoscono, il più sommo" — „dintre pictorii pe care-i cunoaște omenirea, Giotto a fost și este cel mai mare"). Cincisprezece ani mai tîrziu, Giotto apare deja la Boccaccio[264] ca înnoitor al picturii care a îndreptat greșelile predecesorilor săi: „Giotto a avut un talent atît de minunat încît nu exista nimic din ceea ce, în veșnica mișcare a aștrilor, a produs natura — această mumă și creatoare a toate cîte există — care să nu fi fost zugrăvit de Giotto cu creionul, cu pana sau cu penelul, atît de asemănător cu natura încît se părea că nu mai e vorba de o copie, ci mai degrabă de însuși obiectul respectiv, fapt pentru care s-a întîmplat adesea ca lucrurile înfățișate de el să înșele văzul unor oameni ce luau drept reale cele zugrăvite. Deoarece el a scos din nou arta la lumină, după ce, în cursul multor secole, ea fusese îngropată din pricina celor ce pictau dorind mai degrabă să placă

ochilor celor ignoranţi decît să fie înţeleşi de cei înţelepţi, el poate fi numit, pe drept, unul din aştrii gloriei florentine". La sfîrşitul secolului al XIV-lea, Cennino Cennini[265] îl preamăreşte pe Giotto pentru că a reorientat arta picturii, aducînd-o de la forma greacă spre cea latină, făcînd-o modernă; el stăpînea arta ca nimeni altul". La Cennini, Giotto apare pentru prima dată ca fondator al şcolii naţionale de pictură, eliberînd-o pe aceasta de dominaţia tradiţiilor bizantine. Aceeaşi idee este promovată cu şi mai multă precizie de către Filippo Villani[266] în lucrarea sa „De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus" („Despre originea statului florentin şi despre cetăţenii lui renumiţi") terminată înainte de anii 1404—1405. Marea artă a trecutului a fost pentru Villani arta antică pentru că aceasta se bazează pe imitarea naturii. Pierzînd contactul cu natura, arta antică a ajuns treptat într-un declin absolut. Arta a renăscut din nou la Florenţa, unde Cimabue şi Giotto i-au restituit strălucirea de odinioară. Ei s-au adresat naturii ca unei principale surse de inspiraţie. Pornind, probabil, de la terţinele lui Dante pe care le-a interpretat greşit, Villani îl consideră, în mod arbitrar, pe Cimabue fondator al realismului, care, în comparaţie cu predecesorii săi, a ajuns la o tratare mai apropiată de natură („picturam cepit ad nature similitudinem revocare" — „el a început să picteze imitînd natura"). Ceea ce a început Cimabue a desăvîrşit Giotto. El „i-a redat picturii demnitatea ei antică". Villani laudă multilateralitatea lui Giotto, vioiciunea figurilor sale, cunoştinţele lui vaste (mai cu seamă în domeniul istoriei), ambiţia şi setea lui de glorie. „De la acest om venerabil, ca de la un izvor curat şi abundent, şi-au tras obîrşia limpezile pîrîiaşe ale picturii; înnoind pictura — această rivală a naturii — ele au făcut-o preţioasă şi plăcută". Un punct de vedere asemănător asupra lui Giotto şi a întregii căi de dezvoltare a artei susţine în „Comentariile" sale şi Ghiberti[267]. Spre deosebire de „diletantul" Filippo Villani, Ghiberti era un artist de profesie, şi încă unul cu orizont larg şi cu

un gust fin, ceea ce i-a dat posibilitatea să definească mai corect locul istoric al lui Cimabue. Acesta din urmă nu mai apare la Ghiberti în ipostază de înnoitor, ci în aceea de adept al vechii „maniere grecești". Cu această manieră o rupe parțial Cavallini și, în mod definitiv, Giotto. Înainte de a trece la caracterizarea lui Giotto, Ghiberti enunță laconic: „Arta picturii a început să ia avînt în Etruria (adică în Toscana)". Pentru Ghiberti, apariția acestui maestru genial marchează începutul unei noi epoci. „Giotto a devenit mare în arta picturii. El a adus o artă nouă, s-a depărtat de grosolănia grecilor (adică a maeștrilor bizantini — V.L.) El s-a afirmat îndeosebi în Etruria. A creat opere remarcabile, printre altele, la Florența și în multe alte locuri. Mulți emuli ai săi se comparau ca știință cu grecii antici. Giotto a văzut în artă ceea ce altora le era inaccesibil. El ne-a adus o artă naturală (adică apropiată de natură) și odată cu ea, rafinament, fără a întrece măsura". O înaltă apreciere dă creației lui Giotto și Michele Savonarola[268], bunicul renumitului călugăr dominican. În lucrarea lui „De laudibus Patavii" („Despre proslăvirea Padovei"), scrisă pe la 1440, Michele Savonarola îi atribuie primul loc lui Giotto care a rupt-o cu stilul mozaicarilor și a creat „*modernas figuras*". În sfîrșit, ultimul dintre scriitorii din quattrocento care l-au menționat pe Giotto — cunoscutul comentator al lui Dante și traducător al lui Pliniu — Cristoforo Landino[269] — leagă, de asemenea, „înnoirea artei" de Giotto, a cărui doctrină artistică a devenit acel „Cal troian" din care au ieșit „pictori remarcabili". Dar, asemenea lui Filippo Villani, Landino îl pune alături de Giotto pe Cimabue, considerîndu-l în mod eronat pe acesta drept primul „realist" italian („che ritrouò e lineamentj naturali et la uera proportione, la quale i Grecj chiamono simetria, et le figure fece uiue et di uarii gestj et gran fama lasciò di se" — „care a găsit linii firești și proporții juste numite de greci simetrie, și care a făcut figurile vii și cu gesturi variate, astfel încît el a lăsat în urma sa o mare faimă"). Probabil și Lan-

dino a fost indus în eroare de Dante ale cărui versuri l-au determinat să-i confere conservatorului Cimabue o nemeritată aureolă de inovator. Neînțelegînd sensul profund al terținelor dantești, el a denaturat fără să vrea profilul artistic al lui Cimabue.

Concepția istorică a scriitorilor din secolul al XV-lea a fost însușită în întregime și de istoriografii din cinquecento. Și pentru ei arta Renașterii își avea obîrșia în activitatea maeștrilor din ducento-ul tîrziu.

În „Anthropologia" sa tipărită la Roma în anul 1506, Rafael Volaterranus[270] a consacrat artei un capitol special. Este simptomatic faptul că el își începe scurta trecere în revistă a vieții artistice cu Giotto. Lui Giotto i-a acordat atenție și marele Leonardo[271]. În „Codicele Atlantic" (f. 141), întîlnim următoarea însemnare interesantă: „Tabloul unui pictor nu va fi desăvîrșit dacă își va lua ca sursă de inspirație tablourile altora; dacă el se va inspira din natură, atunci roadele lui vor fi bune — așa cum ne-o dovedește exemplul pictorilor de după romani care s-au imitat tot timpul unul pe altul, astfel că după secole au împins această artă la declin. După ei a urmat Giotto, florentinul, care nu s-a mulțumit cu imitarea lucrărilor dascălului său Cimabue. Născut în pustietățile munților unde trăiau doar capre și sălbăticiuni, avînd de la natură înclinație spre artă, el a început să deseneze pe stînci mișcările caprelor pe care le păzea; și astfel a început să deseneze toate animalele ce-i ieșeau în cale; în felul acesta, după un îndelung studiu, i-a întrecut nu numai pe meșterii din vremea lui, ci și pe toți cei aparținînd multor secole anterioare. După el, arta a decăzut din nou, întrucît toți imitau tablourile deja pictate. . ." La Leonardo este promovată foarte precis ideea că Giotto a fost primul care a recurs la studierea naturii, rupînd-o cu canoanele picturii tradiționale bazată pe respectarea modelelor „consacrate".

Autorul anonim al așa-zisei „Libro di Antonio Billi" („Cartea lui Antonio Billi")[272] elaborată între anii 1516 și 1525, îl urmează, în aprecierea lui

Cimabue, pe Landino chiar dacă observă că, în frescele bisericii San Spirito, Cimabue continua „maniera grecească". Adevăratul inovator este, pentru el, Giotto față de care nu se scumpește cînd este vorba de cuvinte de laudă.

O interpretare asemănătoare a artei acestor doi maeștri dă și autorul anonim al așa-numitului „Codice Magliabechiano", scris între anii 1537 și 1542[273]. Și acest autor pornește, în caracterizarea lui Cimabue, tot de la Landino, dar cade într-o contradicție și mai mare cînd vorbește despre trăsăturile noi, mai „firești", din lucrările lui Cimabue și în același timp, despre observarea de către acesta a „manierei grecești". Dar cu toată tendința de a face din Cimabue primul reprezentant al artei realiste, reiese limpede că acest merit îi revine totuși lui Giotto. Anume el este cel care „a restituit picturii lumina", rupînd-o cu „maniera greacă" căreia îi rămăsese tributar Cimabue. Giotto „a redescoperit (ritrouo) arta picturii, îngropată vreme de aproape 600 de ani", el a atins perfecțiunea.

Într-una din lecțiile umanistului Varchi[274], publicată în anul 1546, de numele lui Giotto este legată încă o inovație esențială — și anume redarea vieții spirituale a omului. „Pictorii — scrie Varchi — dezvăluie, pe cît este posibil, lumea lăuntrică a omului, adică simțămintele; primul care a făcut acest lucru în epoca Antichității a fost, potrivit mărturiei lui Pliniu, Aristide din Teba, iar primul care a făcut-o în vremea noastră a fost Giotto". Spusele lui Varchi vădesc o atitudine mai proaspătă și mai spontană față de arta lui Giotto, decît cea constatată la predecesori. Varchi a reușit să remarce ceea ce le-a scăpat tuturor scriitorilor din secolul al XV-lea. O nouă nuanță în arta lui Giotto a știut să descopere și ultimul dintre predecesorii lui Vasari — Gelli[275]. În ale sale „Vite d'Artisti" (Viețile artiștilor), scrise între anii 1549 și 1555, el îi consideră ca fondatori ai noului stil pe Cimabue și pe Giotto. Dacă primul se mai menținea în limitele manierei grecești, cel de al doilea adoptă „noua manieră". În pictura lui Giotto, pe Gelli îl cucerește mai cu seamă neîntrecuta pre-

cizie a expresiei. Figurile zugrăvite de artist fac numai ceea ce trebuie să facă. În această privință, cu Giotto se poate compara numai Michelangelo. În aprecierea asupra lui Giotto se pune deja accentul pe aspectele pur artistice pe care scriitorii secolelor XIV—XV le treceau sub tăcere, mărginindu-se de obicei să constate apropierea lucrărilor lui Giotto de natură.

Vasari a sintetizat și a dezvoltat într-un chip remarcabil în ale sale „Vite" („Viețile...") tot ce fusese spus și scris pînă la el. În felul cum înțelege mersul general al dezvoltării artei italiene, el îi urmează întru totul pe scriitorii secolului al XV-lea și pe cei din prima parte a secolului următor, dar precizează și îmbogățește formulările acestora folosind noi materiale și introducînd un imens volum de fapte noi. Printre problemele ce-l interesează pe Vasari, cea mai importantă este cu siguranță problema genezei artei noi sau, altfel spus, problema apariției acelei concepții artistice al cărei punct de pornire îl constituia studierea naturii și a monumentelor antice. Această nouă concepție artistică a început să se formeze, după opinia lui Vasari, de la jumătatea secolului al XIII-lea. Purtătorii ei au fost Cimabue, Arnolfo di Lapo, Niccolo și Giovanni Pisano, Andrea Tafi și Giotto care a încununat în chip strălucit căutările celorlalți. Activitatea acestor maeștri este privită de Vasari ca fiind orientată spre perioada de „creștere", de „înnoire" și de „renaștere". Vasari este unul dintre primii autori care introduc termenul de „rinascità"[276]. Cu toate că acest termen figurează deja la Dürer („die itzige Wiedererwachung")[277], la Melanchton („renascentia studia")[278] și la Machiavelli („Roma rinata")[279], care îl folosesc pentru caracterizarea înviorării ce are loc în cultura secolelor XIV—XVI, singur Vasari a știut să-i găsească o explicație plauzibilă. La el, acest termen decurge logic din tabloul general al dezvoltării artei italiene pe care a descris-o în monumentala sa lucrare.

În considerațiile lui Vasari despre sursele artei Renașterii există multe păreri naive, tendențioase,

schematice și, uneori, pur și simplu eronate. El consideră că fiecare artă își are reformatorul ei: pictura — pe Cimabue și pe Giotto, arhitectura — pe Arnolfo di Lapo, sculptura — pe Niccolò și pe Giovanni Pisano, mozaicul — pe Andrea Tafi. Acești reformatori fie că imită monumentele antice, fie că recurg la studierea naturii. În punerea în valoare a activității lor, Vasari urmează o schemă trasată anterior de el însuși. Toată această schemă este prea armonioasă pentru a corespunde în întregime realității. Totuși, ea conține un puternic sîmbure de adevăr, și nu putem să nu recunoaștem simțul istoric al lui Vasari care a știut, în pofida lipsei unei cantități suficiente de date, să dea o apreciere în linii mari corectă cotiturii ce avea loc în arta italiană de la jumătatea secolului al XIII-lea.

În „Introducerea" la „Viețile..." sale, Vasari observa cu subtilitate că noile adieri s-au manifestat cel mai devreme în arhitectura Toscanei[280]. În edificii ca bisericile florentine Santi Apostoli și San Miniato, frapează nu numai „proporțiile armonioase" ce-și au originea în tradițiile antice, ci în general „îmbunătățirea arhitecturii". Nu întîmplător, însuși Brunelleschi considera că este posibil să ia biserica Santi Apostoli ca model pentru biserica San Lorenzo pe care o construia el[281]. Remarcînd acest fapt, Vasari relevă în continuare că arhitecții toscani „au încercat, în măsura posibilităților, să imite, în realizarea ușilor, ferestrelor, coloanelor, arcelor și cornișelor, bunul ordin antic, depărtîndu-se, în același timp, de templul antic San Giovanni (Vasari consideră Baptisteriul din Florența construcție antică)[282]. Curînd, după o lungă perioadă de declin, au început „să se ridice pe picioare" și alte arte. Primul impuls a fost dat picturii de către Cimabue. El „constituie, oarecum, primul început al înnoirii ei"[283]. În arhitectură, rolul lui Cimabue îl jucase Arnolfo di Lapo care a descoperit „calea spre perfecțiune"[284], iar în sculptură — Niccolò Pisano, care a rupt-o cu „grosolana manieră grecească" și s-a îndreptat spre imitarea monumentelor antice care i-au făcut cuno-

ştinţă cu „buna manieră antică“[285]. Pe urmele acestuia a mers Giovanni Pisano. Începutul făcut de toţi aceşti maeştri a fost desăvîrşit de Giotto. „Animat de o ambiţie demnă de laudă, ajutat de cer şi de natură, el a făcut parte din rîndurile celor care, prin gîndirea lor avîntată, se apropie de porţile adevărului“[286]. „Datorită îndrumărilor primite de la Cimabue şi înzestrat de natură, Giotto nu numai că şi-a însuşit procedeele de lucru ale maestrului său, dar a ajuns să reproducă atît de fidel natura încît s-a debarasat cu totul de grosolana manieră grecească şi a reînviat arta bună şi frumoasă a picturii de astăzi introducînd obiceiul de a desena oameni vii după natură, ceea ce nu se mai făcuse de mai bine de două sute de ani, iar dacă vreunul mai încercase vreodată s-o facă, aşa cum am arătat-o mai sus, aceasta nu i-a reuşit nimănui atît de bine ca lui Giotto“[287].

Concepţia istorică a lui Vasari, avîndu-şi originea în relatările scriitorilor din secolele XIV—XV, nu lasă nici o îndoială cu privire la locul unde trebuie căutate izvoarele Renaşterii. Dacă oamenii Renaşterii priveau arta secolului al XIII-lea ca punct de pornire al culturii artistice contemporane lor, atunci cu şi mai multă justificare putem caracteriza astăzi ducento-ul ca pe o epocă de cotitură ce inaugurează un capitol nou în istoria italiană. Şi chiar dacă unii cercetători îl consideră pe Giotto şi pe contemporanii săi ca aparţinînd în întregime Evului Mediu, pentru noi marele artist florentin rămîne unul dintre precursorii mişcării renascentiste. Strălucita pleiadă de maeştri protorenascentişti a lucrat fără preget la rezolvarea marilor probleme ale noii arte ce aveau să fie pe deplin rezolvate abia în secolul al XV-lea. Şi, bineînţeles, elementul dominant în creaţia lor a fost cel protorenascentist şi nu cel gotic. Tocmai din această cauză scriitorii din secolele XIV—XV care gîndeau în spirit umanist îi considerau ca precursori ai marii arte a Renaşterii. Şi tot astfel îi considerăm şi noi: creatori ai acelei „noi maniere“ ce stătea la baza stilului renascentist.

Partea a doua

EXCURSURI

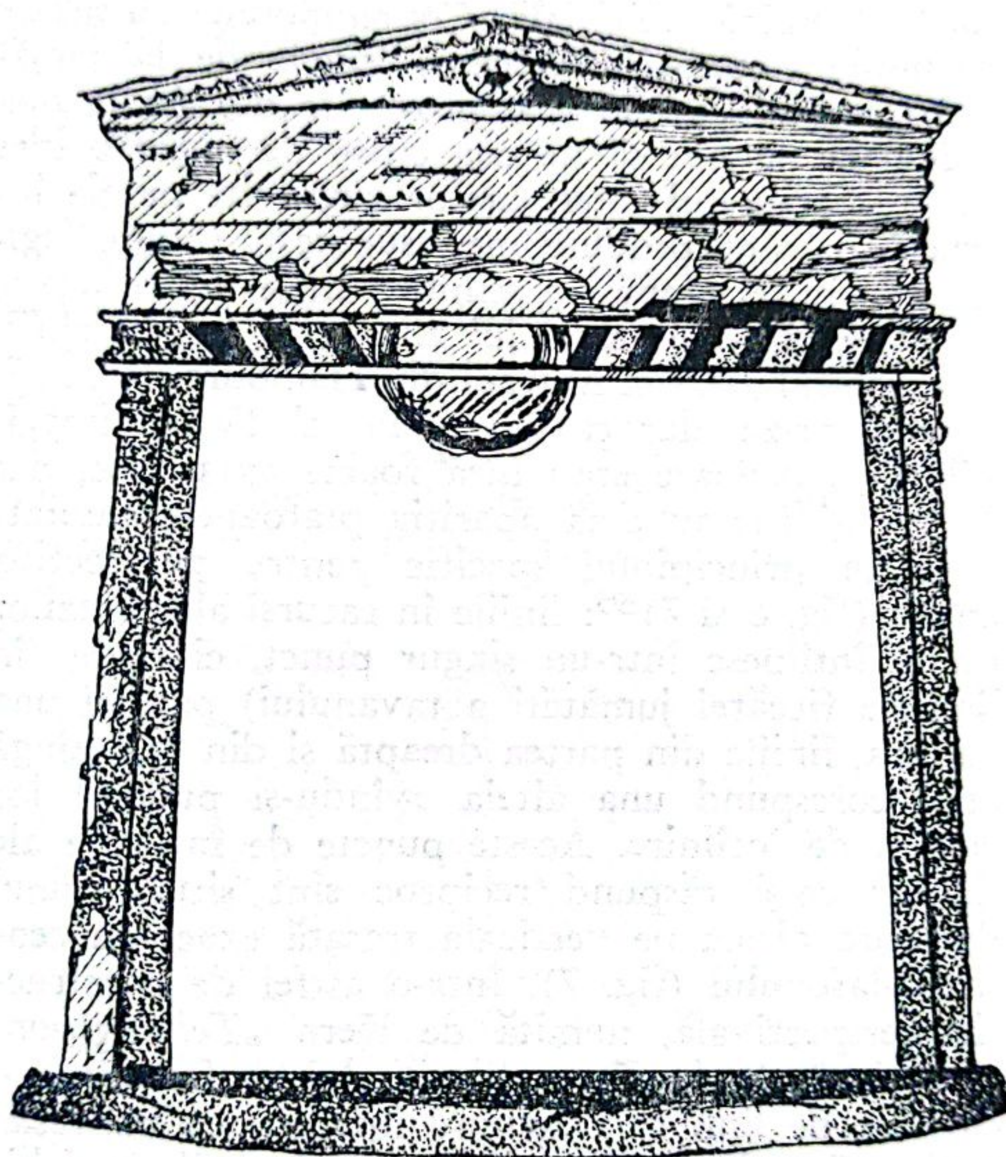
I. ORIGINEA INTERIORULUI ÎN PICTURA ITALIANĂ

Noua concepţie despre artă, care a înlocuit estetica medievală şi care este indisolubil legată de numele lui Giotto se întemeiază pe două principii artistice fundamentale: acela al redării spaţiului tridimensional în perspectivă şi cel al tratării ca volum a figurii plastice. În arta europeană, între aceste două principii există o foarte strînsă interdependenţă şi de aceea ele capătă o dezvoltare paralelă în creaţia lui Giotto. Odată cu accentuarea impresiei de volum a figurii, se adînceşte şi spaţiul, iar odată cu dezvoltarea în adîncime a spaţiului, se subliniază volumul figurii. Pe căile căutărilor de noi forme în spaţiu, capabile să creeze pentru figura umană o ambianţă reală şi nu abstractă (cum se întîmplase în general în pictura medievală), atenţia lui Giotto a trebuit să se oprească în primul rînd asupra interiorului întrucît acesta includea figura într-un spaţiu închis, absolut concret.

Şi, în adevăr, în frescele lui Giotto care ne-au parvenit, există şaisprezece exemple de zugrăvire a interiorului (pl. 116, 125, 127, 128, 135, 139, 141). Interiorul este redat fie ca o încăpere delimitată net de trei pereţi şi de plafon, cel de-al patrulea perete dinspre privitor fiind eliminat (această formă spaţială este numită de istoricii de artă germani „Kastenraum"*)[288], fie ca un portic

* Spaţiu „de cutie", sugerînd şi scena misteriilor, a teatrului de păpuşi etc. (n. trad.)

închis în partea de sus, în fundal și într-una din laturile laterale[289]. Pentru Giotto, tratarea spațiului sub forma interiorului este o formă atît de esențială de gîndire în spațiu, încît lămurirea genezei acestei forme reprezintă una dintre proble-



5. Imaginea unui interior pe un cratér ceramic din sudul Italiei. Sec. IV î.e.n. Muzeul din Hamburg

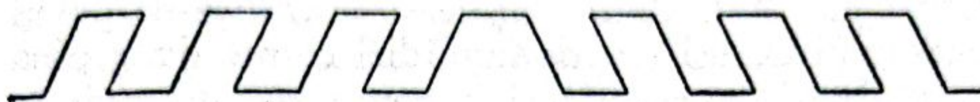
mele centrale în cercetarea întregii lui creații. În funcție de găsirea unei soluții sau a alteia pentru problema respectivă se poate pune într-un mod absolut nou, strict științific, și problema originii însăși a stilului său.

Nu există nici o îndoială că imaginile antice de interioare își au originea în arta greacă din secolul al IV-lea î.e.n., cînd pentru prima oară artiștii au început să picteze scene mitologice și de gen pe

fundalul unor încăperi închise[290]. Izvoarele literare menţionează pictura lui Aetion (*Nunta lui Alexandru cu Roxana*)[291] şi pe cea a lui Antiphylus (*Copil înteţind focul*)[292], din descrierea acestor compoziţii rezultînd că figurile erau amplasate în interior. La Antiphylus, interiorul era chiar luminat cu lumină artificială. Contemporane cu aceste renumite compoziţii greceşti, vazele de la jumătatea secolului al IV-lea, provenite din Italia meridională nu pot să ne dea cîtuşi de puţin o idee despre caracterul interioarelor zugrăvite pe ele întrucît ele sînt produse meşteşugăreşti supuse legilor decoraţiei plane. În schimb, unele dintre aceste vaze (de pildă cratérul lui Asteas de la Madrid[293] sau cratérul aflat în Muzeul din Hamburg, fig. 5)[294] demonstrează clar că în secolul al IV-lea imaginile de interioare erau încă foarte aplatizate, dar în ele îşi făceau deja apariţia plafoanele casetate conform principiului specific pentru perspectiva antică (fig. 6 şi 7)[295]: liniile în racursi ale grinzilor nu se întîlnesc într-un singur punct, ci merg (în limitele fiecărei jumătăţi a tavanului) paralel una cu alta, liniile din partea dreaptă şi din cea stîngă ce-şi corespund una alteia avîndu-şi punctul lor comun de întîlnire. Aceste puncte de întîlnire ale liniilor ce-şi răspund reciproc sînt situate unul deasupra altuia pe verticala trasată exact pe centrul plafonului (fig. 7). Într-o astfel de construcţie perspectivală, numită de Kern *„Teilungskonstruktion"*, la jumătatea tavanului se formează o ciocnire de linii care tulbură integritatea impresiei optice. Spre a evita acest lucru, artiştii Antichităţii amplasau, de regulă, în centrul plafonului un scut (ca în cratérul din Hamburg), un panou de scînduri sau o perdea pentru a masca locul cel mai vulnerabil al construcţiei[296].

Imagini de interioare pot fi întîlnite, de asemenea, şi pe stelele funerare pictate: pe stela Helixo[297] găsită aproape de Alexandria şi realizată în prima jumătate a secolului al III-lea î.e.n. şi pe stela Hediste[298], provenită din Pagase şi executată la sfîrşitul secolului al III-lea — începutul celui de-al II-lea î.e.n. În cea de-a doua stelă este înfă-

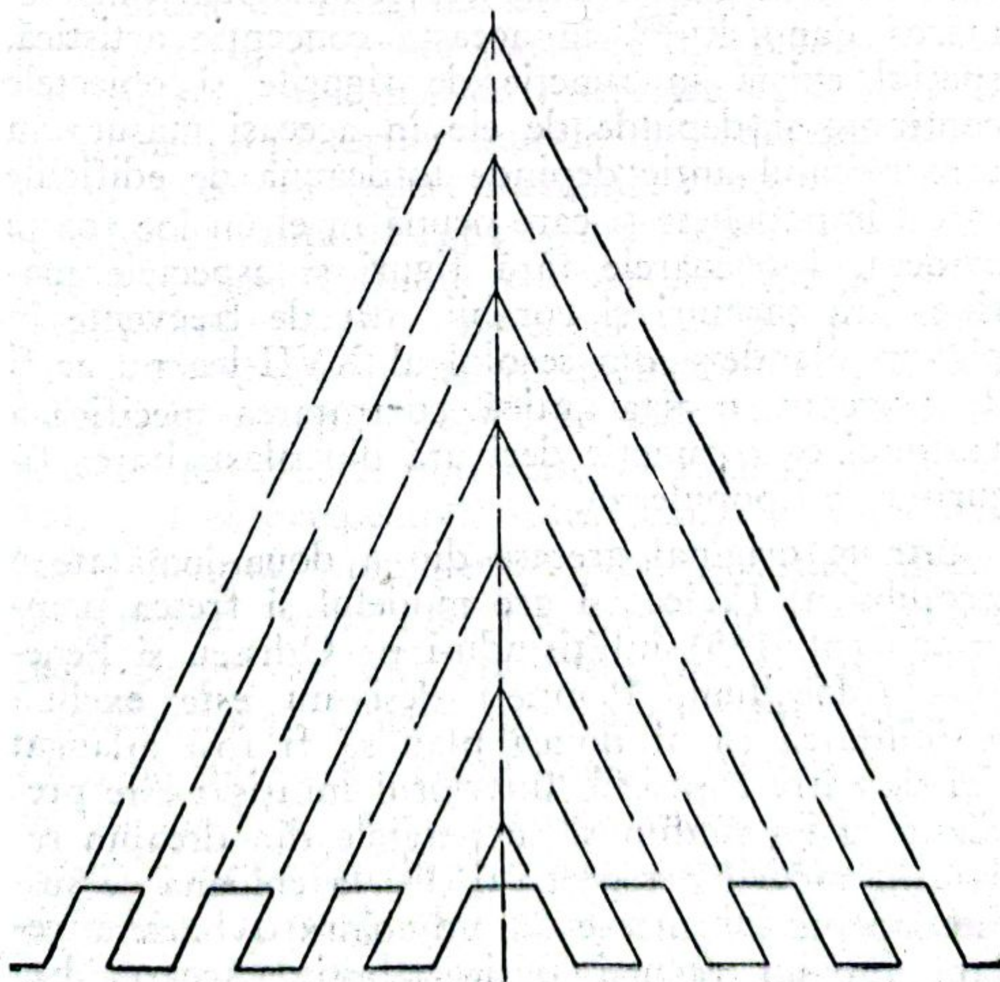
ţişată o lăuză culcată în pat, în spatele căreia se văd doi pereţi cu ferestre şi figuri ce se profilează pe fundalul lor. O asemenea construcţie putea să dea impresia unei adînci spaţialităţi dacă n-ar fi



6. Schema perspectivei antice folosită la zugrăvirea unui plafon casetat

lipsit suprafeţele plane în racursi perspectival ale podelei, aici lipsă, ale pereţilor laterali şi ale tavanului, toate tăiate de rama ce încadrează compoziţia.

Despre caracteristica interioarelor greceşti din secolul al IV-lea pot să dea o oarecare idee renumitele tablouri pictate pe stucatură, din Hercula-



7. Distribuirea punctelor de fugă ale liniilor în perspectiva antică

num, descoperite în anul 1761 și care au stîrnit entuziasmul lui Winckelmann[299]. Ele își trag obîrșia din originale grecești din a doua jumătate a secolului al IV-lea. Aici se întîlnesc interioare cu pereți, podea și tavan redate în racursi perspectival (pl. 144). Compozițiile sînt închise de pereți prevăzuți cu uși sau de îngrădiri ce nu ajung pînă la plafon. La o analiză a compozițiilor, sare în ochi lipsa de concordanță din tratarea unor linii și suprafețe lipsite de un punct unic de fugă. Datorită acestui fapt, construcția spațială se deosebește printr-o precizie relativ slabă. Principalii factori care organizează spațiul sînt figurile de tip statuar care, în ciuda interdependenței dintre ele, duc totuși o existență oarecum izolată. Acolo unde a putut, artistul evită să redea suprafețele și liniile într-un racursi acuzat preferînd interioare nu prea adînci care erau totuși chemate să găzduiască mai multe figuri decît le-ar fi permis s-o facă în realitate volumul lor redus. Cum bine remarcă Panofsky[300], în această concepție artistică, spațiul există în funcție de figurile și obiectele conținute și depinde de ele în aceeași măsură în care peisajul antic depinde totdeauna de edificiile care-l împodobesc și care ocupă în el un loc foarte evident. Interioarele fără figuri și aspectele marine fără țărmuri și corăbii, atît de frecvente în pictura olandeză din secolul al XVII-lea nu ar fi de conceput în arta antică, cu tratarea specifică a spațiului ca o funcție derivată din plasticitatea figurilor ce-l populează.

Într-un original grecesc din a doua jumătate a secolului al IV-lea își are modelul și fresca pompeiană (pl. 145) înfățișîndu-i pe Odisseu și Penelopa (Macellum, Pompei) deși nu este exclusă posibilitatea ca al doilea plan să fi fost adăugat aici de către copist[301]. Interiorul înfățișat este prevăzut cu un plafon și cu peretele din dreapta redate în racursi perspectival. De la coloana ce susține acoperișul merge în adîncime o barieră redată într-un racursi puțin izbutit. Această barieră ar fi trebuit să fie coordonată cu peretele din dreapta, dar, de fapt, ea se desfășoară sub alt

unghi, ceea ce încalcă integritatea interiorului. La aceasta contribuie într-o măsură și mai mare amplasarea neclară a coloanei: deși aceasta era postată la același nivel cu limita anterioară a plafonului, în fața ei se mai află un postament pe care stă Odisseu. Acesta se află astfel în afara interiorului, la fel ca și Penelopa aflată în picioare, lîngă el. Dacă în receptarea frescei pornim de la limita dinspre noi a plafonului și de la coloană, este absolut limpede că ele se învecinează cu zona cea mai apropiată de privitor a imaginii. Dar dacă pornim de la figuri, rezultă că în fața interiorului mai este și o curte. Această contradicție este rezolvată prin preeminența figurilor în raport cu spațiul. Acestea domină spațiul într-o astfel de măsură încît privitorul aproape că nu sesizează lipsa de claritate a construcției spațiului, receptînd interiorul ca pe un fundal sui generis al figurilor[302].

În afară de imaginile de interioare din compozițiile cu figuri, ne-au parvenit din pictura Antichității și o mulțime de interioare care intră în componența picturilor murale de ordin pur decorativ. Avem în vedere imaginile construcțiilor arhitectonice fantastice aparținînd stilurilor II și mai ales IV. Aici întîlnim edicule deschise pe toate laturile (pl. 146)[303] sau capele cu pereți laterali (pl. 147)[304], sau, în sfîrșit, mici pavilioane închise pe trei laturi (pl. 148)[305]. În toate aceste edificii, plafoanele casetate sînt date în racursi perspectival, și aici perspectiva fiind realizată după același principiu, tipic pentru pictura antică, despre care a fost vorba mai sus, cînd am analizat desenul de pe vaza din Hamburg (așa-zisa Teilungskonstruktion). Uneori plafoanele sînt înfățișate dintr-un punct de vedere lateral (așa-zisa proiecție de cabinet) și atunci artiștii redau grinzile sub forma unor linii oblice ce merg paralel[306].

În frescele pompeiene tratarea spațiului este mai evoluată decît în operele grecești. De pildă, în imaginile de interioare sare în ochi o mai mare adîncime a lor. Dar principiile de bază ale con-

strucției perspectivale rămîn aceleași: liniile și suprafețele nu au un punct de fugă unic, din care cauză construcțiile suferă de obicei de lipsa clarității și a preciziei. Cu toate acestea, în pictura antică existau destule mijloace de expresie care să permită redarea pregnantă, pe o suprafață plană, a spațiului tridimensional. Și de aceea, cînd în arta paleocreștină se întîlnesc imagini de interioare (deși foarte puternic schematizate), se poate afirma fără a se greși că ele au la origine tradițiile antice.

Cele mai tîrzii imagini antice redînd interioare, pe care le cunoaștem pînă astăzi, sînt două interesante miniaturi de la sfîrșitul secolului al IV-lea — începutul secolului al V-lea din Vergiliile Vaticanului (Cod. lat. 3225)[307]. La pp. 40 și 41 (pl. 149 a, b) sînt zugrăvite două scene: *Didona pe patul de moarte* și *Moartea Didonei*. Pe ambele miniaturi sînt înfățișate interioare cu podeaua, plafonul și pereții laterali redați în perspectivă. Plafoanele casetate sînt redate potrivit schemei tipice pentru pictura antică (Teilungskonstruktion). Spațiul tridimensional, amintind în mod frapant interioarele lui Giotto, este elaborat de miniaturist cu relativ multă precizie, ceea ce era oarecum neobișnuit pentru o epocă așa de tîrzie. Un singur detaliu lasă să se vadă începutul destrămării iluzionismului antic: ușa. În ambele miniaturi, ea este amplasată la îmbinarea peretelui din spate cu cel lateral stîng, din care cauză amplasamentul ei devine confuz, neînțeles și anulează racursiul din redarea peretelui stîng care este atît de plat încît aproape că se confundă cu cel din spate.

Miniaturile de la Vatican sînt extrem de importante în sensul că aduc o mărturie lipsită de echivoc despre viabilitatea formelor pe care le îmbracă perspectiva antică. Aceste miniaturi datează de la sfîrșitul secolului al IV-lea — începutul celui următor, cînd la Roma au început să se construiască temple creștine împodobite cu bogate cicluri realizate în frescă și mozaic. Încă din secolul al IV-lea, Roma era renumită prin bisericile sale printre care se evidențiau cele cu hramul Mîn-

tuitorului şi al Sfintei Cruci, mausoleul împăraţilor Constantin şi Elena, bazilicile sf. Petru, Sf. Liberiu (352—366), Sf. Clement, Sf. Pudenziana, Sf. Pammahie. (mort 409 sau 410)[308]. Întrucît artiştii paleocreştini se inspirau din plin, în acești ani ai triumfului noii religii, din izvoarele antice, sînt toate motivele să presupunem că în picturile lor monumentale, ei înfăţişau şi interioare de tipul celor din Manuscrisele Vergiliene ale Vaticanului. În orice caz, aspectul de volum pe care-l au clădirile redate în mozaic (pl. 150 a) din nava centrală de la Santa Maria Maggiore (secolul al V-lea) nu lasă nici o îndoială că pentru artiştii romani rezolvarea unei asemenea probleme le stătea în puteri şi nu era cîtuşi de puţin în contradicţie cu orientarea lor principală. Stabilirea acestui lucru are o mare importanţă pentru continuarea expunerii noastre întrucît o parte din frescele şi mozaicurile romane din secolele IV—V s-au păstrat pînă în secolul al XIII-lea, şi anume de la ele au pornit Cavallini şi artiştii din cercul său (inclusiv Giotto) cînd şi-au realizat inovaţiile.

În pictura creştină mai tîrzie, interiorul nu mai joacă un rol cît de cît însemnat; avînd tendinţa să se comprime, el îşi pierde tot mai mult caracterul tridimensional. În aceste condiţii, construcţia în perspectivă devine atît de neclară şi de convenţională încît, treptat, se întrerupe orice legătură cu tradiţia antică. Chiar dacă se poate vorbi — cum fac Riegl[309] şi Dvořák[310] — despre izolarea fundalului din jurul figurilor, de creşterea importanţei intervalurilor spaţiale, în arta antică tîrzie şi în cea paleocreştină acest lucru nu este cîtuşi de puţin valabil pentru caracterizarea spaţiului desfăşurat în adîncime al interiorului. Adîncimea interioarelor se reduce deoarece artiştii încetează să mai arate interes pentru redarea ambianţei reale pe care o înlocuiesc, fie printr-un fundal aurit abstract, fie printr-o suprafaţă plană neutră, figurile fiind amplasate în faţa acestora una lîngă alta — tot acest procedu întruchipînd noile idealuri ascetice ale creştinismului. Această criză a gîndirii în

spațiu se manifestă nu numai în pierderea adîncimii spațiale, ci și în faptul că figura însăși este tratată tot mai aplatizat.

În biserica San Giovanni in Fonte din Ravenna (449—458)[311] și în biserica Sf. Gheorghe din Salonic (jumătatea secolului al V-lea)[312] s-au păstrat frize în mozaic care au avut ca unică sursă de inspirație tradițiile picturilor decorative elenistice tîrzii. Altarele care figurează aici sînt flancate de porticuri deschise ce amintesc de ediculele antice, avînd înfățișate pe ele plafoane casetate redate în perspectivă. Oricum ar fi privite diferitele părți ale acestor construcții fantastice, un lucru este sigur, și anume că, prin claritatea redării perspectivei, ele sînt strîns legate de monumentele antice apropiate de picturile stilului IV[313]. Mai tîrziu, un asemenea realism în redarea formelor arhitecturale nu mai poate fi întîlnit. În această privință, este caracteristic faptul că în mozaicurile din moscheia Omeiazilor din Damasc (705—711), printre edificiile arhitectonice înfățișate lipsesc cu desăvîrșire plafoanele casetate desfășurate în adîncime și care de obicei subliniază atît de apăsat structura spațială a imaginii. Nu întîlnim asemenea plafoane nici în lucrări cum sînt lipsanoteca (= cutie de moaște). Muzeului din Brescia[314] nici în „Cartea vieții“[315] de la Viena sau în mozaicul cu imaginea lui Justinian din biserica San Vitale din Ravenna[316]. În relieful lipsanotecii (sfîrșitul secolului al IV-lea) este înfățișat Cristos în picioare cu un sul desfăcut, între șase apostoli stînd jos (pl. 151 a). Toate figurile sînt amplasate într-un interior flancat de coloane. De plafon atîrnă draperii larg desfăcute. De o parte și de alta a coloanelor se înalță turnuri între care este aruncat un acoperiș curbat ce se zărește după frontonul semicircular cu casete. Acest fronton convențional nu este altceva decît o boltă casetată, redată însă nu în perspectivă, ci într-o desfășurare plată pe verticală[317]. Interiorul este lipsit astfel de plafon care în loc să intre în el ca parte componentă, este înnădit deasupra în chip artificial. Ceva asemănător întîlnim și într-una din miniaturile din

„Cartea vieții" de la Viena (sfîrșitul sec. V — începutul sec. VI) în care este zugrăvită scena „Beția lui Noe" (pl. 150 b). Interiorul construit schematic este lipsit aici de peretele din dreapta. Peretele din stînga este redat într-un racursiu neizbutit din care cauză, ușa deschisă în afară ar sta parcă în aer. Plafonul casetat s-a transformat aici într-o friză plată împodobită cu cruciulițe. Din această pricină, interiorul este receptat de privitor ca o culisă plată, ceea ce întîlnim și într-o altă miniatură (f. VII, 14) unde, pe fundalul unui interior aproape identic, sînt înfățișați Rebecca și Laban (pl. 150 b). Acest interior se deosebește de primul numai prin aceea că ușa este deschisă aici înăuntru și este eliminată cu totul orice aluzie la plafonul casetat. În sfîrșit, în mozaicul din Ravenna (cca 547; pl. 152) Justinian împreună cu suita este redat pe fundalul unui portic deschis cu plafon casetat transformat într-o fîșie pur ornamentală. Liniile înclinate spre centru merg paralel în fiecare dintre cele două jumătăți, la mijlocul plafonului ele formînd un triunghi. Prin urmare, liniile nu se întîlnesc aici în centru, ci dimpotrivă, se despart de aici spre înlături, ceea ce arată odată în plus cît de indiferenți erau artiștii paleocreștini și cei bizantini față de perspectivă. Neurmărind să redea realitatea, ei nu-și propuneau, în chip firesc, drept sarcină, să înfățișeze pe o suprafață plană spațiul tridimensional. Spațiul se transformă, astfel, la ei, într-o dimensiune fără volum și nesupusă măsurării. Or, în aceste condiții nu mai rămîne loc și pentru interior care dispare din artă odată cu ultimele reminiscențe ale realismului antic.

În pictura bizantină, interiorul lipsește cu desăvîrșire. Acest fapt nu este, desigur, întîmplător, mai ales dacă se are în vedere idealismul concepției bizantine despre lume. Figurile plate, lipsite de volum, sînt zugrăvite de obicei pe un fundal auriu abstract care le proiectează într-un mediu din afara spațiului și a timpului. Acolo unde se întîlnesc culise arhitectonice, ele sînt tratate convențional, din care cauză ele nu creează o ambianță reală pentru figuri. Luate separat, ele ar fi putut

fi folosite ca un factor spațial, dar unite în ireale combinații fantastice, încep să joace totdeauna un rol pur decorativ. La urma urmelor, din punct de vedere principial, ele abia dacă se deosebesc de fundalurile netede de aur, deoarece importanța lor rezidă în transportarea figurilor în nu știu ce sferă ideală. În aceste condiții, este firesc ca pentru dezvoltarea interiorului să nu fi existat nici un fel de premise. Și în adevăr, printre monumentele din sfera bizantină nu cunoaștem nici o imagine de interior în sensul strict al cuvîntului. Chiar dacă artiștii bizantini redau (cu rare excepții) pereții laterali în racursi perspectival[318], ei evită cu grijă să zugrăvească plafonul, păstrînd cu strășnicie fundalul aurit atît de îndrăgit (pl. 153 a, b, 156 a, b). Acest fundal, pătrunzînd în complexul arhitectonic, îl aplatizează și-i conferă strălucirea ireală, magică parcă, a aurului sclipitor, fapt datorită căruia dispare cu totul caracterul închis al interiorului, transformat, la acest gen nedezvoltat îndeajuns, într-o simplă culisă arhitecturală.

Pentru pictura bizantină, este semnificativ faptul că formele ei cele mai pronunțat spațiale își au originea în sursele antice. Ele se mențin ca un fel de reminiscențe ale realismului antic. În mozaicurile de la San Giovanni in Fonte și din biserica Sf. Gheorghe din Salonic, acest fapt se manifestă cu deosebită pregnanță. Nu mai puțin clar se simt ecourile elenistice și în fundalurile arhitecturale ale unor manuscrise cum este Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Gr. 699, sfîrșitul secolului al IX-lea), Psaltirea de la Paris (Gr. 139, prima jumătate a secolului al X-lea), Biblia de la Vatican a reginei Cristina (Reg. gr. I, prima jumătate a secolului al X-lea), Evanghelia din mînăstirea Stavronikita de la Athos (Gr. 43, prima jumătate a secolului al X-lea). În sfîrșit, aceste ecouri elenistice se simt puternic în spațialitatea subliniată a unei serii de monumente din sfera culturii Paleologilor (mozaicurile de la Kahrye Djami, frescele de la Zarzma și altele). Toate acestea permit să se afirme că și redarea în perspectivă a pereților laterali reprezintă tot o reminiscență a perspec-

tivei din Antichitate păstrată pe teren bizantin, sub formă fragmentară.

În arta medievală apuseană, moștenirea antică este mai palidă, mai atenuată decît în cea bizantină. Dar și în Apus elemente izolate de imagini perspectivale ce-și au originea în tradițiile elenistice tîrzii dăinuie destul de mult timp, cum o dovedesc cel mai bine seria de miniaturi din manuscrisele corolingiene și ottoniene. În manuscrisele carolingiene ca Evangheliarul lui Godescalc din anii 781—783 (Ms. lat. 1203)[319] sau Evangheliarul de la Saint-Médard din Soissons, de la începutul secolului al IX-lea (Cod. lat. 8850), în Biblioteca națională din Paris[320], găsim miniaturi cu imagini perspectivale ale unor edificii și „fîntîni ale vieții" care trădează o indiscutabilă legătură succesorală sub forma unui „macellum" antic. În „Biblia lui Alcuin" (Brit. Mus. din Londra, Add. 10546, f. 25 verso)[321], un miniaturist de la începutul secolului al IX-lea pornind de la modelele ilustrației de carte romane tîrzii, se hotărăște să redea interiorul în care Moise le înmînează evreilor tablele legii (pl. 154 a). Plafonul casetat este redat aici în racursi perspectival bazat pe principiul anticului *Teilungskonstruktion*. În schimb, toate celelalte suprafețe ale interiorului îi rămîn neînțelese miniaturistului: pe pereții laterali atîrnă draperii și se văd ferestre rotunde redate în desfășurare frontală, iar în loc de podea este înfățișat solul cu smocuri rare de iarbă[322].

În manuscrisele ottoniene se observă în continuare un proces de schematizare și aplatizare a spațiului, deși se pot remarca și aici reminiscențe ale perspectivei antice. Astfel, într-una dintre miniaturi (f. 11 verso) a Cod. lat. 4456 din München, executat între anii 1002 și 1014, Henric II este înfățișat șezînd sub un baldachin al cărui plafon casetat este redat în racursi[323]. Este adevărat, această miniatură amintește de o imagine analoagă (f. 5 verso) din „Codex Aureus" din München (lat. 14000) din anul 870 (pl. 155 a), în care îl vedem, în locul lui Henric II, pe Carol cel Pleșuv[324], cu toate acestea, însuși faptul unei

asemenea copieri libere a unui manuscris mai vechi pledează fără echivoc pentru vivacitatea, în pictura ottoniană, a tradițiilor carolingiene antichizante.

În manuscrisele ottoniene mai tîrzii și în manuscrisele din epoca romanică nu mai întîlnim imagini de interioare cu plafoane redate în perspectivă. Interiorul tridimensional este înlocuit definitiv printr-un portic absolut plat numai în două dimensiuni[325]. Caracterul plat al podelei și plafonului precum și al pereților laterali nu este redat niciodată (pl. 154 b). Uneori, porticul este văzut dinspre acoperiș și atunci miniaturiștii ori îl împodobesc cu un motiv decorativ în formă de tablă de șah, ori îl împart prin linii oblice paralele ce dau impresia de racursi. Totuși, întrucît lipsește plafonul desfășurat în spațiu, interiorul amplasat sub acoperiș rămîne absolut plat din care cauză clădirea în întregul ei este receptată ca un complex arhitectural ireal, alcătuit din diverse părți luate sub diferite unghiuri de vedere (pl. 151 b)[326].

Dacă în pictura romanică interiorul își pierde orice importanță, un rol neînsemnat îi revine și în pictura gotică a secolelor XIII—XIV (pl. 155 b). Am căuta în zadar interioare tridimensionale care să închidă figurile într-o ambianță reală, concretă. Figurile diafane, lipsite parcă de substanță corporală, subordonate unui ritm irațional și care abia ating pămîntul, sînt redate, de obicei, pe fundaluri ornamentale[327]. Între aceste fundaluri și cadrul lor nu rămîne aproape nici un spațiu, așa încît figurile sînt parcă împinse spre suprafață plană dinspre privitor. De obicei, ele stau pe linia cadrului și nu rareori faldurile veșmintelor și degetele picioarelor le ies din limita trasată de cadru, într-atît de restrîns este locul ce li se rezervă în spațiu[328]. Și totuși ar fi o mare greșeală să se nege existența oricăror elemente spațiale în pictura gotică[329]. Ele există, dar în combinații foarte originale. Cum remarcă pe bună dreptate Dvořák[330], spațiul în pictura gotică este desfășurat nu atît în adîncime, cît dinspre adînc spre privitor. Tocmai de aceea figurile se balan-

sează pe muchiile ramei; spaţiul dinamic parcă ar exercita asupra lor o presiune, înghesuindu-le în zona cea mai apropiată de privitor. Între fundalul ornamental şi figuri precum şi în intervalele dintre acestea din urmă, rămîn acele interstiţii spaţiale minime care se dovedesc a fi suficiente pentru ca figurile să fie receptate ca şi cum ar fi înconjurate din toate părţile de spaţii. Dar acest spaţiu n-a fost, în pictura gotică, niciodată tridimensional — concret şi închis. Lui îi este proprie o îndepărtare neobişnuită de la realitate, ceea ce-l înrudeşte cu abstractismul gîndirii scolastice. În calitate de fundal el capătă o suprafaţă plană ornamentală şi este închis într-un cadru ornamental sau într-un portic, nici unul dintre acestea ne închizîndu-l cîtuşi de puţin de vreme ce rămîne totdeauna o posibilitate de a-i extinde limitele în orice direcţie la infinit, mărind fireşte în mod corespunzător cadrul şi cantitatea motivelor ornamentale ale fundalului. Numai explicînd astfel tratarea spaţiului în pictura gotică ni se pare posibil să se facă o legătură organică între aceasta şi sculptura gotică în care figura nu duce, de asemenea, o existenţă izolată de spaţiu (ca în arta antică), ci reprezintă o parte componentă organică a acestuia[331]. În sculptura monumentală acest lucru se obţine prin amplasarea, deasupra statuilor, a unor baldachine care creează împrejurul lor o ambianţă spaţială, iar în cazul reliefului, pe calea amplasării, deasupra figurilor, a unor draperii ieşite puternic în afară şi care îndeplinesc acelaşi rol ca şi baldachinele[332]. Dar aşa cum în miniatura gotică, această ambianţă spaţială nu este niciodată precis localizată şi exact limitată, tot aşa în sculptura gotică, ea constituie doar o parte a acelui spaţiu infinit care întruchipează, potrivit părerii teologilor medievali, puterea fără margini a existenţei divine contrapusă caracterului limitat al cosmosului receptat empiric[333].

Vedem astfel că interiorul a lipsit atît din pictura bizantină cît şi din cea romanică şi gotică. Prin însăşi esenţa lui, el se adapta greu cu caracterul abstract al artei medievale. De aceea, cînd

în fața precursorilor Renașterii constituiți într-un puternic curent artistic către sfîrșitul secolului al XIII-lea, a apărut nevoia de a se crea, pentru figura plastică tridimensională, o ambianță reală, privirile lor au trebuit să se îndrepte, cum era și firesc, spre monumentele antice sau spre cele paleocreștine, din care puteau primi puternice impulsuri spre o nouă înțelegere a picturii.

Printre operele artiștilor italieni din secolul al XIII-lea, care lucrau în „manieră greacă", nu întîlnim nici una în care să fi existat un interior tratat spațial. Culisele arhitectonice au un caracter pur plat deosebindu-se prea puțin de prototipurile lor bizantine. Ele se complică sub aspectul formelor, dar principial rămîn la fel de abstracte și de convenționale ca și în frescele, miniaturile și icoanele bizantine. Dacă unii maeștri din ducento au încercat, în mod cu totul excepțional, să experimenteze în domeniul perspectivei, sufereau totdeauna eșecuri întrucît nu o rupeau brusc cu sistemul tradițional de reprezentare, ci se limitau la a-l modifica doar parțial. Așa, de pildă, mozaicarii din Monreale înfățișează un paviment din lespezi în racursi (*Izgonirea negustorilor din templu*, pl. 156 ca și *Vindecarea șchiopului*), dar ei păstrează, în același timp, fundalul auriu și culise arhitectonice convenționale[334]. În aceste condiții, liniile în racursi ale pavimentului au mai multe puncte de fugă, fărîmițînd unitatea receptării vizuale.

Aceeași discordanță se întîlnește și într-unul din mozaicurile (pl. 157 b) cupolei Baptisteriului din Florența, realizat de-a lungul ultimului pătrar al secolului al XIII-lea. Faraonul adormit căruia i se arată în vis șapte vaci slabe și șapte vaci grase este culcat într-un portic deschis și acoperit[335]. Acoperișul este susținut de șase coloane amplasate fără nici o înțelegere a compoziției în spațiu. Sub acoperiș este atîrnat literalmente un plafon casetat care, datorită desfășurării sale verticale, nu îndeplinește nici o funcție constructivă. Probabil acest lucru i-a fost clar și mozaicarului însuși de vreme

ce a considerat că este nevoie să mascheze plafonul cu o draperie. Aceste două exemple ce reprezintă, în treacăt fiind spus, episoade absolut izolate pe fondul picturii ducentiste, sînt suficiente pentru a combate opinia lui Panofsky care consideră posibil să găsim originea interioarelor lui Giotto şi Duccio în tradiţiile „manierei greceşti"[336]. În cadrul acesteia lipsesc acele elemente care, prin dezvoltarea lor, ar fi putut duce la stilul spaţial al lui Giotto. Nu poate fi trasată o linie dreaptă între artiştii care au lucrat în „maniera greacă", în speţă artiştii florentini din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, şi precursorii artei europene. Aici trebuie căutată o altă sursă şi această sursă a fost fără îndoială arta romană în care interiorul a dobîndit pentru prima oară, de la Antichitate încoace, o largă răspîndire[337].

De-a lungul ultimului deceniu al secolului al XIII-lea, interiorul se afirmă în pictura romană aproape la fel de neaşteptat ca moda. În timp ce lipseşte cu desăvîrşire în pictura ducentistă din Sicilia, Veneţia, Pisa, Lucca, Siena şi Florenţa, la Roma el devine rapid o formă populară a receptării spaţiale. Germenii interiorului îşi au aici originea în redarea perspectivală a plafoanelor casetate.

Prima imagine de acest fel cunoscută nouă este un mozaic al lui Cavallini din biserica Santa Maria in Trastevere (1291). În scena *Naşterea Maicii Domnului* (pl. 65), în planul secund, se înalţă o culisă arhitectonică ce frapează prin precizia, excepţională pentru o perioadă atît de timpurie, a construcţiei perspectivale. Culisa respectivă constă din două porticuri străpunse, pe care sînt prinse perdele de stofă şi care sînt acoperite cu plafoane casetate. Dacă aceste porticuri ar fi adîncite, ele s-ar transforma lesne în două interioare care ar include figurile. Plafoanele casetate sînt redate în perspectivă bazată pe principiul anticei Teilungskonstruktion[338]. Acest fapt este extrem de important întrucît demonstrează fără tăgadă cum Cavallini, în aspiraţia lui spre redarea în spaţiu a arhitecturii, a folosit un monument antic oare-

care, de la care a împrumutat o formulă de-a gata ce i-a ușurat rezolvarea acestei probleme complicate.

Zugrăvirea bolților și plafoanelor casetate mai poate fi întîlnită și într-o serie de mozaicuri și fresce romane de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul celui următor: în *Buna Vestire* de Cavallini (pl. 66) din Santa Maria in Trastevere (tronul), în *Buna Vestire* (pl. 73) și în *Înfățișarea la templu* (pl. 74) de Torriti, din Santa Maria Maggiore (tronul, porticuri, ciboriul)[339], în friza nișelor semicirculare de deasupra medalioanelor prorocilor din Santa Maria Maggiore (pl. 63)[340] și în *Vindecarea Chiriachii* din nartexul anterior al bazilicii Sf. Laurențiu[341]. Casetele sînt redate de obicei dintr-un punct de vedere lateral, din care cauză toate liniile se desfășoară paralel.

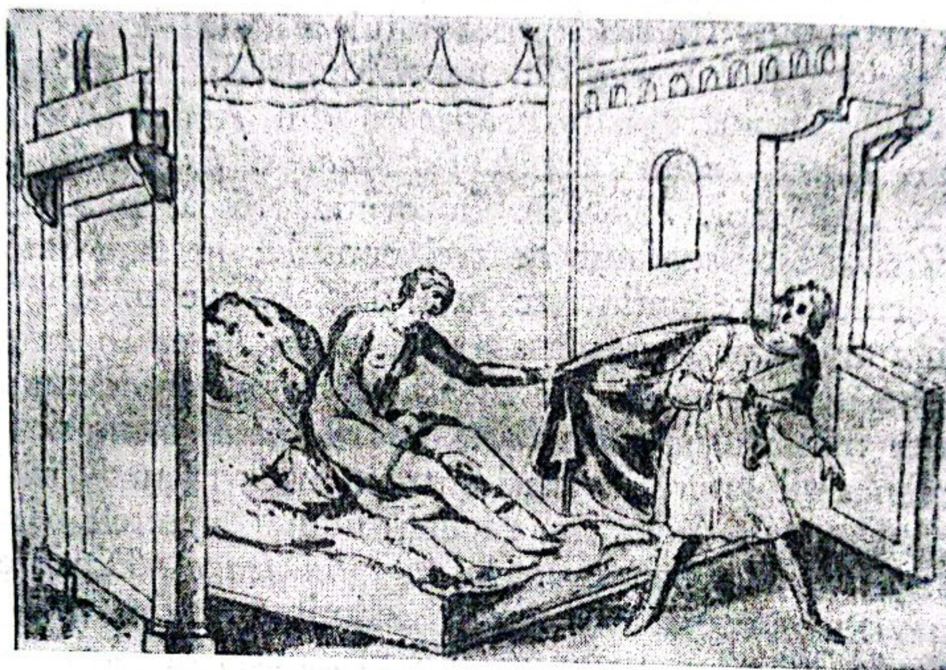
Stăpînind redarea în perspectivă a plafonului, artiștii romani și-au pregătit astfel terenul pentru redarea tridimensională a interiorului care figurează ca o formă dezvoltată pe deplin în partea inferioară a mozaicului de pe fațada de la Santa Maria Maggiore (pl. 97—99)[342] și în frescele de la Santa Maria in Vescovis[343]. Fie că vom data mozaicul (așa cum fac Schmarsow și Mather) la jumătatea anilor nouăzeci, fie că (urmîndu-l pe Vasari) îl vom data la cca 1308, un lucru este sigur: el își trage obîrșia din tradițiile pur romane, anterioare lui Giotto. Interiorul este înfățișat ca o cutie în care se află figurile. Redat dintr-un punct de vedere lateral, el este închis din părți de pereți. Peretele stîng este prevăzut cu ușă pe care artistul o înfățișează întredeschisă, într-un racursi nereușit. În primul plan sînt amplasate două coloane subțiri care sprijină acoperișul. Cele trei figuri amplasate una după alta ocupă un loc precis delimitat în spațiul tridimensional care se distinge printr-un caracter absolut concret. Ceva asemănător întîlnim și în două fresce (*Esau în fața lui Isaac* și *Iacob în fața lui Isaac*) din Santa Maria in Vescovis, realizate de un urmaș anonim al lui Cavallini și în nici un caz de predecesorul său, așa cum a presupus Van Marle. Execuția artizanală ex-

plică primitivitatea construcţiei perspectivale a interioarelor în formă de cutie, care nu includ în ele figurile, ci mai degrabă slujesc drept fundal pentru acestea. Dar şi aici frapează abordarea principial nouă a imaginii picturale care prezintă figura umană într-o ambianţă reală.

Ultimele exemple de imagini ale unor interioare din pictura italiană a secolului al XIII-lea le reprezintă trei fresce din nava longitudinală a bisericii superioare San Francesco din Assisi: *Nunta din Cana*, *Iacob în faţa lui Isaac* şi *Esau în faţa lui Isaac* (pl. 75—77). În prima frescă, plafonul casetat este susţinut de trei console; în faţa interiorului care aminteşte mai degrabă de un pavilion uşor au fost plasate slugile cu vase. În celelalte două fresce, sînt înfăţişate interioare delimitate mai precis, prevăzute cu plafoane casetate şi cu pereţii laterali redaţi într-un uşor racursi (mai precis, este redat în racursi numai peretele din dreapta, în scena *Esau în faţa lui Isaac*). Dinspre privitor, interioarele sînt delimitate prin balustrade joase, prevăzute cu străpungeri şi care fixează cu precizie primul plan al imaginii, înlesnind astfel receptarea de către privitor a spaţiului ce se desfăşoară în spatele acestor balustrade. Fără a ne pierde în presupuneri cu privire la autorul posibil al acestor fresce, se cuvine a sublinia un fapt incontestabil: toate cele trei fresce se află sub o puternică influenţă romană[344]. În nici una dintre frescele lui Cimabue şi ale urmaşilor săi din nava transversală şi din cea longitudinală nu întîlnim interioare. Este, de aceea, cu atît mai semnificativ faptul că acestea figurează în picturile murale care nu numai gravitează în cercul roman, ci, fără îndoială, au şi fost realizate de artişti romani ce au dus cu ei la Assisi formele spaţiale înaintate ale picturii romane[345].

Analiza tuturor monumentelor descrise mai sus demonstrează clar că interiorul în pictură a apărut în cadrul şcolii romane din ultimele două decenii ale secolului al XIII-lea sau, vorbind mai exact, în cercul lui Cavallini. În faţa noastră se

ridică acum o importantă întrebare: de unde a împrumutat Cavallini forma de interior absolut neobişnuită pentru pictura din ducento? Arta bizantină, cea romanică, italo-bizantină, gotică nu puteau să fie folosite de el în acest sens, deoarece acestea nu cunoscuseră, aşa cum s-a remarcat, in-



8. *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar.* Desen după Cavallini.

teriorul ca atare. Rămîne prin urmare o singură sursă — Antichitatea. Tocmai acesteia i s-a adresat Cavallini cînd s-a situat pe calea formelor îndrăzneţe, deschizătoare a unei epoci absolut noi.

Garber[346] a demonstrat convingător, în interesanta sa carte consacrată ciclurilor de fresce paleocreştine din bazilicile romane dispărute, că Pietro Cavallini a lucrat în bazilicile Sf. Pavel şi Sf. Petru, împodobite cu picturile murale din epoca lui Leon I (440—461). Aceste picturi păstrate pînă astăzi au fost renovate de el parţial şi parţial completate cu altele noi. Pictînd cele două bazilici de-a lungul mai multor ani la rînd, Cavallini a avut, prin urmare, posibilitatea deplină de a studia cu atenţie stilul picturii paleocreştine timpurii, pătruns încă de puternice reminiscenţe antice. Din aceste fresce paleocreştine, el trebuie să fi extras

tot ce i-ar fi permis în primul rînd să depășească vechea „manieră greacă". Dintre elementele stilului paleocreștin care-l interesau cel mai mult pe Cavallini fac parte, fără îndoială, formele, foarte avansate pentru secolul al XIII-lea, de tratare a spațiului. Aceste picturi murale paleocreștine trebuie să fi inclus nu numai clădiri construite în perspectivă, ci și interioare apropiate, prin caracterul lor în general, de interioarele din Vergiliile Vaticanului. De aici a împrumutat Cavallini forma interiorului. Că asta este adevărat, o demonstrează unul dintre mozaicurile lui Cavallini din Santa Maria in Trastevere (1291). Cum s-a arătat mai sus, în scena *Nașterea Fecioarei*, este înfățișat în planul secund un portic cu plafonul casetat (pl. 65). Schema perspectivală a acestui plafon este antica *Teilungskonstruktion* care figurează și în miniaturile din Vergilii. Deosebirea constă doar în aceea că la Cavallini, liniile centrale ale plafonului se întîlnesc sub un unghi ascuțit, în timp ce în miniaturile respective ele formează un trapez. Dar faptul nu schimbă principiul de bază al construcției întrucît și în mozaic și în miniaturi, liniile merg paralel în limitele fiecăreia dintre jumătățile plafonului, din care cauză, liniile ce-și corespund una alteia din partea stîngă și din cea dreaptă a plafonului își au punctul lor de întîlnire.

Că tocmai Cavallini, care a știut să folosească abil tradiția antică, este fondatorul interiorului în pictura europeană o demonstrează încă un fapt. În Cod. Barb. lat. 4406, pe f. 46, se află un desen din anul 1634 înfățișînd o frescă dispărută a lui Cavallini din Bazilica Sf. Pavel (fig. 8)[347]. Această frescă, reprezentînd *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar*, a fost realizată în anii 1282—1287. Scena are loc într-un interior văzut dintr-un punct lateral. Plafonul lipsește. Suprafețele pereților laterali sînt coordonați fără suficientă precizie, dar aceasta nu impietează asupra impresiei generale de spațialitate. Figurile sînt amplasate într-un raport just cu interiorul care constituie pentru ele o ambianță pe deplin reală. Nimic ase-

mănător nu mai întîlnim în vreo frescă sau icoană din ducento, localizate în limitele „manierei grecești". Aceasta este o concepție nouă despre spațiu, antagonistă față de întregul sistem de gîndire artistică al lui Cimabue și al urmașilor săi.

Căpătînd o largă răspîndire în cercul lui Cavallini, interiorul (despre aceasta aduc mărturie în parte și picturile murale ale bisericii Santa Maria di Donna Regina din Neapole, pl. 157 a)[348] devine de-a lungul primului deceniu al secolului al XIV-lea, unul dintre motivele preferate în pictura italiană. El poate fi întîlnit și la artiștii ciclului Sf. Francisc din Assisi, care proveneau din școala romană (scenele 3, 4, 6, 7, 8, 17, 18, 21, 25, 26, 27, pl. 80, 81, 88, 89, 90, 92, 93)[349] și la Maestrul Sf. Cecilia care și el gravita în cercul roman (icoana de altar a Sf. Cecilia, aflată la Uffizi, pl. 103—109)[350], și la Duccio (scenele din viața lui Cristos, în muzeul de pe lîngă Opera del Duomo din Siena)[351]. Dar nimeni n-a făcut mai mult ca Giotto pentru popularizarea acestui motiv în arta italiană. Folosindu-l în frescele sale care au ajuns pînă la noi de șaisprezece ori, Giotto i-a asigurat astfel un succes răsunător printre artiștii trecentiști. După Giotto, motivul respectiv devine ceva de la sine înțeles, de care nu se putea lipsi un artist care se situa solid pe calea receptării realului.

Comparate cu interioarele din secolul al XIII-lea, interioarele lui Giotto și ale lui Duccio se deosebesc printr-o mai justă construcție a perspectivei și, prin urmare, și printr-o mai mare adîncime în spațiu. Liniile se întîlnesc cu mai multă precizie, suprafețele orizontale, desfășurate în adîncime, dobîndesc mai multă stabilitate, fapt datorită căruia linia medievală ce semnifica solul este înlocuită definitiv de către suprafața orizontală dată în racursi, și pe care figurile au posibilitatea să stea solid. Ferestrele și ușile pereților laterali sînt înfățișate adesea în racursiuri îndrăznețe și foarte reușite. Casetele și grinzile plafoanelor nu mai sînt amplasate după principiul anticei *Teilungskonstruktion*, ci trădează o mai mare unitate a perceperii vizuale, apropiindu-se de o desfășurare în evan-

tai şi tinzînd oarecum să se întîlnească într-un singur punct.

Pretutindeni se simte prelucrarea creatoare a vechii scheme sub acţiunea studierii realităţii însăşi. Dar întrucît perspectiva nu se baza în trecento pe un fundament strict ştiinţific, ea prezintă totdeauna un element de fortuit. De aceea ar fi în zadar să se caute în ea un punct unic de fugă, verificabil matematiceşte sau o unică linie a orizontului. De obicei, artiştii acţionează pe propria răspundere, dînd, pe măsura posibilităţilor, o construcţie perspectivală cît se poate de justă (în aceasta reuşesc îndeosebi Giotto şi Maestrul Sf. Cecilia). Dar cele mai adesea ei alunecă pe panta receptării fărîmiţate a perspectivei (ca de pildă, Duccio)[352] şi atunci nu reuşesc să depăşească acea prezenţă a cîtorva puncte de fugă pe care Giotto a ştiut s-o neutralizeze cît se poate de bine datorită clarităţii excepţionale a perceperii de către el a spaţialităţii[353].

Analiza originii interiorului infirmă teoria despre relaţia de la elev la profesor a lui Giotto faţă de Cimabue. Tratarea spaţiului la Giotto şi la Cimabue este radical diferită şi tocmai sub acest aspect este deosebit de simptomatică absenţa totală a imaginilor de interioare din lucrările lui Cimabue. Este, de aceea, cu atît mai important de subliniat că interioarele au căpătat o largă răspîndire în cercul lui Cavallini, de unde au fost împrumutate de Giotto care a făcut din ele principala formă de redare a spaţiului. În acest fel, analiza detaliată a originii interiorului evidenţiază legătura de succesiune dintre Giotto şi reprezentantul şcolii romane care poate fi considerat fără teamă drept predecesorul direct şi dascălul lui.

Apariţia interiorului în pictură înseamnă o adevărată revoluţie. Pentru prima oară din Antichitate încoace figura este inclusă într-o ambianţă spaţială concretă, precis delimitată şi absolut reală. Acest spaţiu în care principiul tridimensionalităţii capătă o expresie excepţional de pregnantă este depărtat în egală măsură de fundalul abstract bizantin din foiţă de aur şi de nu mai puţin ab-

stractul ornament „nesfîrşit" din arta gotică. Spaţiul interiorului întruchipează un nou procedeu de a vedea, care-şi propune să redea realitatea în chip realist. Totodată, el sparge în principiu tiparele tradiţionale privind caracterul plat al imaginii picturale: aceasta încetează să mai fie un perete sau un panou de lemn pe care sînt aplicate formele artistice, transformîndu-se parcă într-o suprafaţă transparentă care-i dă posibilitate privitorului să privească în profunzime, adică în spărtura spaţială delimitată de trei planuri construite în perspectivă şi închis din spate de un perete paralel cu planul imaginii[354].

Afirmarea interiorului în pictura italiană la sfîrşitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea este legată strîns de afirmarea continuă a tendinţelor noi ce se observă în creaţia lui Cavallini, Rusuti, Torriti, Giotto, Maestrul sf. Cecilia şi Duccio. Interiorul a putut să apară într-o epocă în care a fost actualizat din nou principiul „realist" al artei antice. Tocmai de aceea Cavallini a apelat la monumentele paleocreştine care păstrează într-o formă deosebit de pură moştenirea antică. Premisa dezvoltării interiorului în pictura din ducento n-a constituit-o nici pe departe „simţul nord-gotic pentru spaţiu" întărit, după părerea lui Panofsky[355], de elementele peisajului arhitectural bizantin, ci intensificarea acelui şuvoi „realist" ce se alimenta din izvoarele antice sau, mai precis spus, romane. Potrivit caracterului lor, interioarele lui Cavallini şi Giotto sînt profund antropocentriste. Orientate spre figura umană, ele reprezintă un înveliş precis între limitele căruia omul se simte pe deplin stăpîn. Interioarele devin la fel de palpabile, de plastice, ca şi volumele statuare amplasate în ele[356]. Iată de ce ele sînt aşa de apropiate de interioarele antice, deosebindu-se de acestea din urmă prin faptul că sînt mai construite, mai solide şi, prin urmare, mai spaţializate. Perspectiva lor, în comparaţie cu cea antică, constituie, oricît ar părea de paradoxal, un anumit pas înainte. Aici se afirmă cu claritate importanţa deosebită a elementului spaţial în arta

europeană care încă din primele etape ale dezvoltării sale a elaborat soluţii cu nimic mai prejos (dacă nu chiar superioare) realizărilor picturii antice tîrzii în domeniul perspectivei. Şi tot în legătură cu aceasta, se cuvine spus că, la o comparaţie a frescelor lui Giotto cu picturile antice, frapează accentul care se pune la el pe intervalele spaţiale, accent neobişnuit pentru operele artiştilor greci şi romani. Toate acestea luate împreună fac din interioarele italiene timpurii nu o simplă copie a prototipurilor antice, ci o prelucrare creatoare a lor, ceea ce nu trebuie să ascundă totuşi pentru noi substratul lor antic, ce se simte atît în sensul lor consecvent antropocentrist, cît şi în precizia plastică a construcţiilor. Aici poate fi urmărită odată în plus legătura organică a Protorenaşterii cu Antichitatea, ceea ce ne permite să considerăm această epocă drept primul capitol din istoria artei Renaşterii italiene[357].

II.
SURSELE STILULUI LUI GIOTTO

În operaţia de clarificare a surselor stilului lui Giotto, atenţia cercetătorilor se concentrează de obicei asupra problemelor pure de atribuire care, din cauza cantităţii insuficiente a materialului de comparat, capătă o interpretare extrem de subiectivă. Din păcate, Rintelen[358], care ştia să pună problemele cu multă acuitate, aproape că nici nu s-a interesat de sursele stilistice ale operei lui Giotto. Factorul cel mai important îl constituia pentru el definirea esenţei artei marelui maestru florentin. Cu toată justeţea unui asemenea fel de abordare a problemei, trebuie remarcat totuşi că el conţine în sine o mare primejdie: operele artistului sînt smulse în mod arbitrar din epocă şi transformate într-un fenomen de excepţie. Or, în realitate, Giotto, asemenea oricărui alt mare artist, a fost strîns legat de epoca sa, de o anumită şcoală, de anumite tradiţii. Numai elucidînd cu precizie cu ce curent artistic din secolul al XIII-lea a fost el în legătură şi în ce relaţii de reciprocitate s-a aflat cu artiştii de frunte din ducento, se poate face o justă evaluare istorică a artei sale. Şi făcînd asta, nu trebuie să ne pierdem în probleme secundare, ci să avem continuu în vedere principalele linii de dezvoltare care definesc caracterul epocii în ansamblu.

Cercetările din ultimele decenii au demonstrat cît de efervescentă a fost viaţa artistică din Italia secolului al XIII-lea. Dacă pentru Rumohr[359]

şi chiar pentru Thode[360], Giotto a fost un nume colectiv care a absorbit un mare număr de opere aparţinînd unor stiluri diferite, un nume care nu numai că a întruchipat o întreagă epocă, dar care a şi copleşit această epocă cu autoritatea sa, pentru cei din zilele noastre Giotto este cel mai mare nume dintr-o serie întreagă de artişti asemenea lui. Noi am învăţat să înţelegem diferitele curente din ducento ca şi operele unor artişti ca Berlinghiero Berlinghieri, Bonaventura Berlinghieri, Giunta Pisano, Enrico di Tedice, Ugolino di Tedice, Deodato Orlandi, Coppo di Marcovaldo, Megliore di Jacopo, Cimabue, Guido da Siena, Margaritone d'Arezzo; pentru noi au devenit figuri istorice absolut concrete maeştrii şcolii romane (Cavallini, Rusuti, Torriti); sub ochii noştri, datorită criticii de artă, au fost reconstituite lucrările Maestrului sf. Francisc, ale Maestrului Sf. Magdalena, ale Maestrului sf. Cecilia. În cele din urmă, a devenit clară multilateralitatea artei din secolul al XIII-lea, despre care, cu vreo douăzeci de ani în urmă, nici nu se puteau face măcar presupuneri. Un mare număr de ateliere de icoane concurau între ele în acea vreme executînd mii de tablouri pe teme religioase, luînd parte la îndeplinirea numeroaselor comenzi de pictură monumentală. Dacă ţinem seamă că materialul păstrat reprezintă numai o parte neînsemnată din tot ce a fost creat de-a lungul întregului ducento, atunci productivitatea artistică a epocii ne apare încă şi mai pregnantă. De aceea trebuie socotită o mare greşeală orice încercare de a se pune monumentele ajunse pînă la noi pe seama a vreo zece-douăzeci de maeştri cunoscuţi, ignorînd cu totul faptul că, alături de aceştia, au lucrat sute de artişti ale căror nume au fost date cu totul uitării[361].

Deosebit de mare a fost avîntul artei italiene la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului următor. În această vreme s-a cristalizat acel stil antichizant în care sînt depăşite cu totul tradiţiile „manierei greceşti" ale Bizanţului şi au triumfat tendinţele înnoitoare. Giotto a fost reprezentantul cel mai ilustru al acestui stil, dar nici

pe departe unicul. Alături de el au lucrat Cavallini, Rusuti, Torriti, Maestrul sf. Cecilia, Giuliano da Rimimi, care n-au depins cîtuşi de puţin de el, fiind, în majoritatea cazurilor, contemporanii lui mai vîrstnici[362].

În lumina noilor cercetări, s-a putut conchide că adevărata cotitură în pictura italiană s-a produs la sfîrşitul deceniului nouă şi începutul ultimului deceniu al secolului al XIII-lea, adică înainte de momentul cînd a început activitatea artistică a lui Giotto. Adevăraţii novatori au fost maeştrii romani — Cavallini şi adepţii lui. Giotto a tras doar concluziile ultime şi cele mai logice din reforma lor, consolidînd definitiv izbînda acesteia. Iată de ce mi se pare hazardată tendinţa unor cercetători (inclusiv Berenson şi Toesca) de a atribui aproape toate picturile murale şi icoanele de la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi de la începutul secolului următor lui Giotto şi şcolii lui. În consecinţă, Giotto apare ca autorul unui imens număr de fresce din Assisi ce aparţin unei etape mai timpurii din dezvoltarea picturii italiene, cînd aceasta se mai afla încă sub semnul puternicelor influenţe romane. Şi o supraestimare asemănătoare a rolului jucat de Giotto şi-a aflat loc multă vreme în cursul clarificării surselor pe care se sprijină stilul Maestrului sf. Cecilia[363] şi al fondatorilor şcolii din Rimini, care sînt tributari într-o măsură incomparabil mai mare Romei decît Florenţei[364].

Cercetarea amănunţită a picturii din ducento ne permite ca dintre cele două date de naştere ale lui Giotto care figurează în vechile izvoare (1266 şi 1276) să optăm pentru cea de a doua, adică pentru anul 1276[365]. Giotto a aparţinut, fără îndoială, acelei generaţii de artişti a cărei activitate a început la sfîrşitul ultimului deceniu şi nu în cursul anilor optzeci, harul lui manifestîndu-se pe deplin în primul deceniu al secolului al XIV-lea. Pentru această părere pledează caracterul general al artei giotteşti care se bazează în egală măsură pe reforma lui Cavallini ca şi pe arta Maestrului sf. Cecilia. A presupune că Giotto a început să lucreze de sine stătător în anii optzeci înseamnă

a face din el un artist care a ştiut, de-a lungul a cincisprezece ani, să se dezvolte dintr-un ducentist bizantinizant în iniţiatorul picturii din trecento. O asemenea evoluţie contrazice radical modul conservator de viaţă care domnea în atelierele artistice din secolele XIII—XIV, unde timpul acordat învăţării meşteşugului se prelungea, cum mărturiseşte Cennino Cennini[366], de la doisprezece la douăzeci şi patru de ani şi unde arta picturii nu s-a desprins încă de meşteşug. În asemenea condiţii, oricît de genial ar fi fost un artist, el n-ar fi putut schimba cu uşurinţă o manieră cu alta. Asemenea evoluţie ar fi putut cunoaşte artiştii din seicento, dar nu maeştrii secolului al XIII-lea. Nu întîmplător, Zanotti[367] menţionează ca o trăsătură caracteristică a lui Giuseppe Maria Crespi, abilitatea acestuia de a schimba manierele. Tocmai acest dar nu-l aveau deloc maeştrii din ducento, din care cauză există toate motivele să presupunem că personalitatea creatoare a lui Giotto a început să se cristalizeze abia în anii nouăzeci, după ce Cavallini pictase deja, în anul 1293, frescele din biserica Santa Cecilia in Trastevere din Roma, care au inaugurat o nouă epocă în istoria artei italiene. Anume în această etapă îşi începe activitatea Giotto care se născuse în anul 1276.

În acţiunea de identificare a surselor stilului lui Giotto prima problemă care ne stă în faţă priveşte relaţiile lui cu Cimabue şi cu şcoala florentină din ducento. Promovînd în toate scrierile sale o tendinţă panflorentină, Vasari[368] îl considera pe Giotto drept discipolul lui Cimabue. De la Vasari care împrumutase teza respectivă de la Ghiberti, aceasta s-a menţinut pînă în zilele noastre fiind preluată de mulţi istorici ai artei şi transformată într-o regulă de şcoală ce nu poate fi supusă unei reexaminări critice. Noi cunoaştem însă acum suficient operele lui Cimabue şi pe ale pictorilor florentini din cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea pentru a avea toate temeiurile să punem serios la îndoială relatările lui Ghiberti şi ale lui Vasari.

Cine a dat tonul în arta florentină a anilor 70—90? L-au dat desigur mozaicarii care au lucrat în Baptisteriu, la San Miniato (1297) şi în catedrală[369], Megliore di Jacopo (menţionat între 1239—1271, mort înainte de 1284)[370], Corso di Buono (menţionat la 1284, 1295)[371], Maestrul sf. Magdalena (a lucrat între 1260—1300)[372], Cimabue (menţionat între 1272 şi 1302)[373] şi autorul madonelor din Sant Andrea în Mosciano şi din colecţia Gualino, din Torino[374]. Cu toată diversitatea stilistică a acestor artişti, există o trăsătură care-i înrudeşte şi care ne permite să-i considerăm reprezentanţi ai unei singure grupări, şi anume faptul că nici unul n-a fost inovator. Toţi ţineau de „maniera greacă", pentru toţi tradiţiile bizantine erau determinante, nici unul dintre ei nu se putea hotărî s-o rupă brusc cu trecutul. Comparîndu-i cu Cavallini, i-am putea caracteriza ca tradiţionalişti conservatori care nu s-au înscris încă pe drumul însuşirii noului stil ce căpătase pentru prima dată întruchipare picturală în arta maestrului roman.

Mozaicurile Baptisteriului (pl. 157 b), ale bisericii San Miniato şi ale Catedralei vorbesc pregnant despre viabilitatea tradiţiilor arhaizante din arta florentină a ultimului sfert de veac XIII. Aceste mozaicuri constituie ultimul monument al stilului bizantinizant pe solul toscan. Dar marea moştenire bizantină este îngropată aici sub forme eclectice şi manieriste care vorbesc despre puternica criză a vechiului sistem de reprezentare plastică aflat în declin şi transformat de fapt într-un conglomerat stilistic de compromis ce consta din elemente greco-veneţiene, romanice şi gotice. Figurile sînt lipsite de stabilitate şi de volum, construcţiile în spaţiu sînt convenţionale şi contradictorii, arborii, ca şi stîncile, sînt puternic stilizaţi, veşmintele sînt încărcate cu podoabe, faldurile seamănă cu nişte ornamente lineare fantastice, compoziţiile sînt supraîncărcate, detaliile de gen care se insinuează din ce în ce mai des vin într-un conflict puternic cu reminiscenţele idealismului medieval. Pentru secolul al XIII-lea, ea reprezenta

un impas în care nimerise curentul bizantinizant, degenerat într-un stil manierist, lipsit de suflul vieţii.

Megliore di Jacopo, Corso di Buono şi Maestrul sf. Magdalena creează opere mult mai valoroase decît mozaicarii care lucraseră în Baptisteriu, în catedrală şi în biserica San Miniato. Icoanele lor prezintă un suflu de prospeţime, sînt lipsite de manierism şi trădează o legătură organică cu sursele populare, fiind înzestrate uneori cu o forţă primitivă şi cu multă expresivitate. Dar nici aceşti maeştri, ale căror opere prezintă deja o serie de trăsături pur italiene nu se pot rupe dintr-o dată de vechile tradiţii din care se inspiră. Receptarea bidimensională a realităţii rămîne pentru ei elementul hotărîtor, figurile rămîn acorporale, iar linia continuă să rămînă principalul mijloc de expresie plastică.

Cel mai mare dintre maeştrii florentini din ducento a fost, fără îndoială, Cimabue. Am comite însă o mare greşeală dacă, urmîndu-i pe Villani şi pe Vasari, l-am considera un inovator care-i pregăteşte terenul lui Giotto[375]. Cimabue a fost un mare artist, dar care a rămas prea legat de trecut. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie figura Sf. Ioan din absida catedralei din Pisa, executată în tehnica mozaicului, către sfîrşitul vieţii (1301—1302). Aici, Cimabue se manifestă ca un adept fidel al „manierei greceşti" care nu vrea să ştie nimic despre reforma promovată de Cavallini. În ciuda unei serii de inovaţii pe care maestrul le introduce în lucrările sale, în general el rămîne un tradiţionalist, un conservator. Numai rupînd-o în mod conştient cu tradiţiile cultivate de Cimabue, a putut Giotto să dobîndească libertatea care i-a permis să devină un deschizător de drumuri.

Făcînd o asemenea apreciere asupra lui Cimabue, nu avem cîtuşi de puţin intenţia de a diminua importanţa lui ca artist. El a fost un mare maestru dar nu şi un inovator. Acest adevăr simplu nu l-au înţeles unii istorici de artă[376]. În secolul al XIII-lea, nimeni n-a înţeles mai bine ca
 Cimabue spiritul înalt al artei bizantine, nimeni

n-a stăpînit într-o măsură mai mare decît el secretul monumentalității, nimeni n-a știut mai bine decît el să împodobească suprafețele pereților imprimîndu-le un riguros ritm decorativ, subordonat ritmului arhitecturii[377], în sfîrșit, nimeni nu se poate compara cu el ca forță a patosului tragic prin care anticipează acea *terribilità* michelangiolescă. În pofida acestor trăsături, Cimabue rămîne totuși un artist caracteristic pentru ducento. Figurile lui mai sînt încă lipsite de volum, mai au încă ceva înghețat, hieratic, fețele lor sînt severe, adesea chiar încruntate, veșmintele le sînt acoperite cu o rețea de linii aurii abstracte, iar mișcările lor oarecum sacadate sînt uniforme și reținute. Compoziția se desfășoară într-un singur plan trădînd din partea artistului un excepțional simț al ritmului. Dar, ceea ce este cel mai important, compozițiile se construiesc nu în profunzime, ci pe verticală, din care cauză principalul mijloc de expresie artistică devine silueta. Aceasta și este una dintre principalele cauze care fac ca frescele din Assisi ale lui Cimabue, în ciuda precarei stări de conservare, să producă o impresie atît de puternică. Caracterul de siluetă al grupurilor și figurilor nu numai că n-a dispărut, dar prin estomparea detaliilor, el a devenit și mai accentuat. De aceea schema compozițională a acestor fresce poate fi descifrată atît de ușor de către privitorul contemporan.

Analiza creației maeștrilor florentini din ultimul pătrar al secolului al XIII-lea demonstrează cu claritate că în mediul acestora n-ar fi putut să ia ființă arta foarte înaintată a lui Giotto. Toți acești maeștri erau strîns legați de „maniera greacă“, ce constituia un stil pur medieval ce-și trăgea seva din izvoarele romanice, gotice și în primul rînd bizantine. Este adevărat, în cadrul acestei maniere, se conturează tot mai pregnant o anumită tendință spre depășirea abstractismului romanic și a spiritualismului bizantin, o tendință spre receptarea mai reală și mai emoțională a lumii, o tendință către umanizarea imaginii divinității. Cu toate acestea a fost nevoie de o cotitură hotărîtă în planul ideilor și recurgerea la alte surse, mai

proaspete, spre a se fi putut naşte un stil nou. Acest stil n-ar fi putut să se nască din „maniera greacă", aşa cum n-ar fi putut să se cristalizeze nici din tradiţiile pur bizantine[378]. Iată de ce nu vom putea să facem abstracţie de reforma lui Cavallini cînd vorbim de evoluţia strict consecventă a picturii din ducento. Această reformă a fost promovată, asemenea reformelor lui Masaccio şi Caravaggio, ca o consecinţă a negării principiilor de bază ale vechiului stil, şi nu ca urmare a dezvoltării în continuare a elementelor conţinute de acest stil. Justeţea acestei teze au intuit-o foarte bine contemporanii lui Giotto şi oamenii Renaşterii căci altfel Ghiberti[379] n-ar fi scris despre Cimabue că el „tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama" („ţinea de maniera greacă, ce avea o foarte mare faimă în Etruria"). Şi acelaşi Ghiberti care a fost un subtil cunoscător în probleme de artă şi care a manifestat totdeauna intuiţie istorică, a contrapus cu abilitate, în caracterizarea pe care i-a făcut-o lui Cavallini, „relieful măreţ" („grandissimo rilievo") din lucrările acestuia ecourilor ce se mai făceau simţite din vechile tradiţii greceşti („ma tiene un poco della maniera antica, cive greca" — „dar a păstrat puţin din vechea manieră, adică greacă")[380]. Pe o contrapunere asemănătoare a novatorului Giotto lui Cimabue care-şi trăise epoca de glorie sînt compuse şi nemuritoarele terţine ale lui Dante:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
Si che fama di colui oscura.
Casì ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccera di nido[*][381]

---

[*] Cimabue credea că în pictură stăpîneşte terenul (că este, adică, primul); însă faima lui a apus, fiindcă acum Giotto e cel care are cuvîntul. Astfel, un Guido (aluzie la poetul Guido Cavalcanti, mort în 1302) i-a răpit altuia (aluzie la poetul Guido Guinizelli, mort în 1276) gloria limbii (literare); şi poate că s-a născut acela (aluzie la Dante) care îi va izgoni pe amîndoi din cuib".

Aici este clar exprimată ideea despre caracterul nestatornic al soartei, cînd artistul bătrîn ce mai ține încă de „maniera greacă" își pierde subit faima, pentru a ceda locul novatorului îndrăzneț care se situează pe căi de dezvoltare absolut noi. Și oricîtă cerneală vor face să curgă savanții comentatori ai „Divinei commedia" ... ei nu vor putea să respingă niciodată două lucruri: recunoașterea de către Dante a importanței lui Cimabue ca unul din cei mai mari reprezentanți ai stilului învechit, odată cu recunoașterea caracterului antitetic al lui Cimabue în raport cu Giotto care inaugura, asemenea lui Dante însuși, un capitol nou în istoria culturii italiene.

Vedem, astfel, că în Florența ultimului pătrar al secolului al XIII-lea n-a existat un mediu profesional în stare să hrănească arta înaintată a lui Giotto. Desigur, nu este exclusă posibilitatea ca Giotto să fi lucrat o foarte scurtă perioadă de timp în atelierul lui Cimabue, dar nu putea să rețină aici ceva substanțial pentru formația sa. De aceea sînt motive să credem că încă de la o vîrstă tînără, Giotto s-a văzut atras în orbita faimosului pictor asupra căruia erau ațintite privirile artiștilor de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, adică în orbita lui Pietro Cavallini. Abia la Roma a putut el să-și însușească o manieră de a picta nouă pentru acea vreme, numai aici a putut să vină în contact strîns cu tradițiile antichizante pentru care avea o profundă afinitate[382].

Că Giotto a ajuns la o vîrstă tînără la Roma, faptul devine verosimil dacă sînt analizate principalele date ale biografiei sale. Lăsînd deschisă problema anului de naștere al lui Giotto, trebuie să ne concentrăm atenția asupra unui aspect esențial: șederea lui Giotto pînă în anul 1301 la Florența, nu poate fi atestată documentar[383]. De-a lungul primului deceniu al secolului al XIV-lea, Giotto este amintit în documentele florentine numai de două ori — în 1301 și în 1307[384]. Începînd cu anul 1311, numele artistului figurează foarte frecvent în documentele florentine (din 1311—1315, 1318—1322, 1324—1327, 1329, 1334

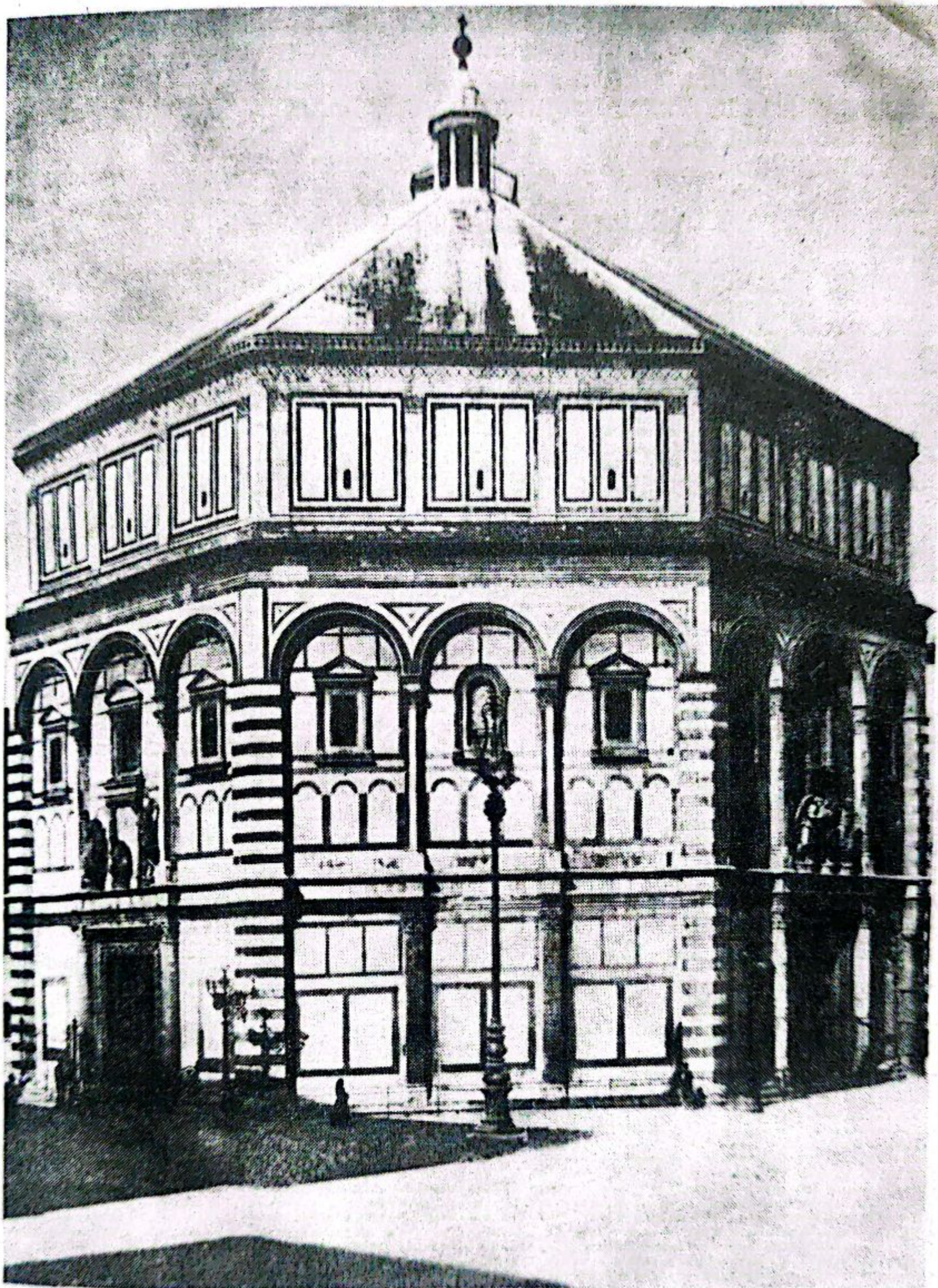
și 1337)[385]. Menționarea atît de frecventă a lui Giotto în documentele din deceniile doi și trei nu este, desigur, întîmplătoare. Luînd în considerație tăcerea absolută a izvoarelor florentine cu privire la el în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea și mențiunile foarte rare ale numelui său în aceleași izvoare în primul deceniu al secolului următor, avem toate motivele să presupunem că aproximativ pe la 1310, peregrinările artistului se apropiau de sfîrșit și că el se stabilea definitiv în orașul natal. Despre aceasta relatează și un document din anul 1313 publicat de Chiappelli[386], potrivit căruia, Giotto îl împuternicește pe negustorul Benedetto fu Pace, aflat la Roma, să primească de la gazda sa lucrurile care-i aparțineau. În felul acesta, este atestată șederea îndelungată a lui Giotto la Roma unde își înjghebase o situație și unde trebuie să fi trăit nu numai în jurul anului 1310, cum crede Chiappelli, ci un timp mult mai îndelungat, căci altfel Mancini[387] și Baldinucci[388] care au folosit, fără îndoială, un izvor vechi necunoscut nouă, n-ar fi afirmat pe un ton atît de categoric că Giotto a executat mozaicul *Navicella*, care împodobea fațada bazilicii de la Vatican, în anul 1298. Argumentele aduse de L. Venturi[389] împotriva unei datări atît de timpurii a *Navicellei* pe care este înclinat s-o dateze în jurul anului 1320, ni se par, mai cu seamă după comunicarea lui Chiappelli, inconsistente. Coroborînd toate acestea avem temeiuri serioase să presupunem că Giotto a trăit ultimul deceniu al secolului al XIII-lea și primul deceniu al secolului următor în cea mai mare parte la Roma, unde a putut veni foarte probabil la o vîrstă tînără de tot și de unde a întreprins călătorii la Florența, Padova, Rimini[390].

Mozaicul *Navicella* (pl. 112) și fresca reprezentîndu-l pe Bonifaciu VIII[391], realizată cu prilejul jubileului celor 1300 ani ai erei noastre (pl. 113), sînt atît de denaturate în cursul restaurării încît din aspectul lor inițial nu s-a păstrat aproape nimic. Faptul complică extrem de mult fundamentarea strict științifică a atribuirii. Punînd amîn-

două aceste lucrări pe seama lui Giotto (presupunere de al cărei adevăr nu ne îndoim) trebuie, totodată, să le datăm ante 1301. Atribuirea lor unei epoci mai tîrzii echivalează cu negarea paternității lui Giotto.

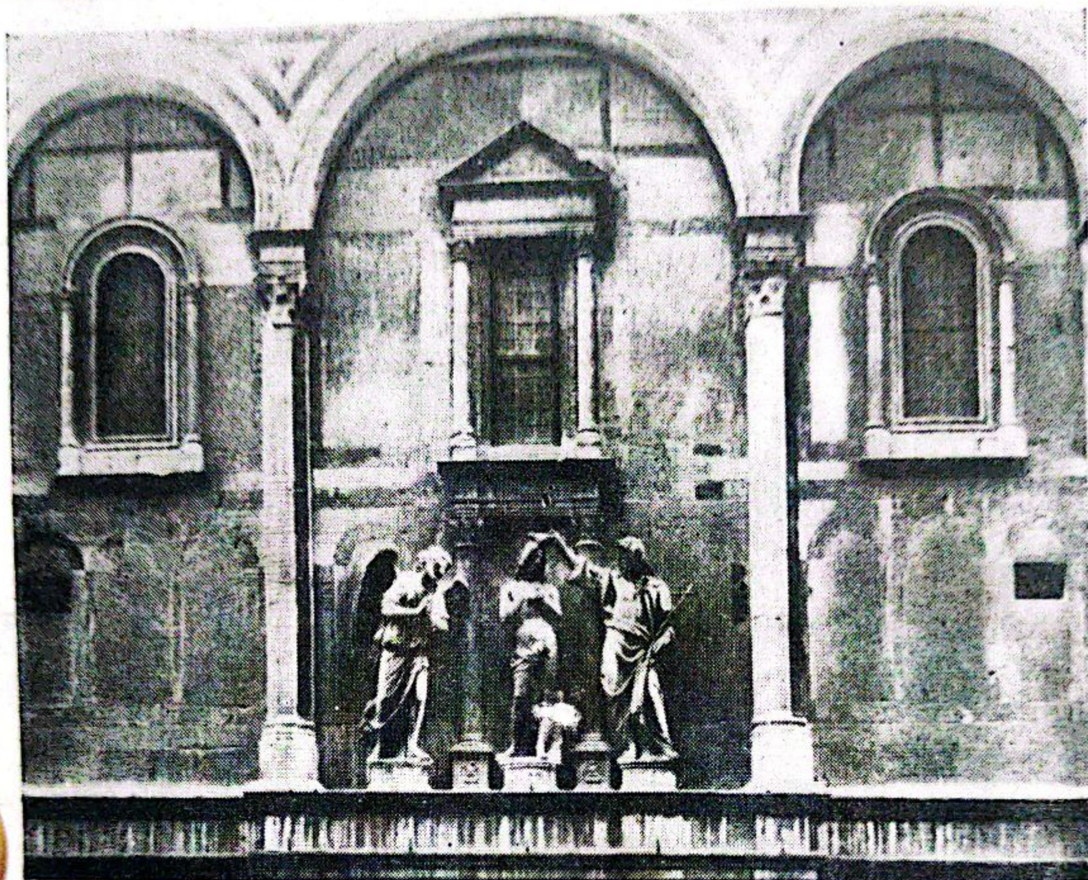
În pofida importantelor deteriorări suferite, mozaicul și fresca permit să se tragă totuși unele concluzii. Însuși faptul că Giotto s-a folosit de tehnica mozaicului demonstrează clar legătura lui succesorală cu artiștii romani. Marile cicluri în mozaic pe teme istorice erau larg răspîndite la Roma atît în perioada creștinismului timpuriu, cît și de-a lungul întregului Ev Mediu. Mozaicul constituia o tradiție specific romană care a existat independent de cea bizantină care a prins rădăcini adînci numai în Sicilia, la Veneția și, parțial, la Florența. Tradiția romană se caracterizează prin somptuozitate și pompă, prin caracterul concret al redării episoadelor înfățișate, prin istorism accentuat, ei fiindu-i profund străin spiritul contemplativ și dogmatic al monumentelor bizantine. Dacă figurile pînă la brîu ale îngerilor din San Pietro Ispano în Boville Ernica și în Museo Petriano din Roma[392] au constituit, în adevăr, cîndva, o parte din *Navicella*, atunci ele permit să se afirme că stilul mozaicului a fost îmbibat de ecouri pur antice. Antic este într-o mare măsură ovalul suculent al feței îngerului care amintește, ca tip, de chipurile frescelor și mozaicurilor lui Cavallini, netrădînd nici cea mai mică asemănare cu canonul sever și depărtat de real al lui Cimabue.

Desenul de la Ambrosiana[393] dă posibilitatea să se reconstituie fragmentul din fresca reprezentîndu-l pe Bonifaciu. Aceasta fusese o compoziție istorică foarte complexă: Bonifaciu VIII înconjurat de clerici citește o proclamație de la balcon, iar jos se află mulțimea care-l ascultă cu atenție. Această frescă împodobea, împreună cu altele două (*Creștinarea lui Constantin și Construirea Bazilicii Laterane*), dispărute azi pentru totdeauna, un portic de la San Giovanni in Laterano, și intra în componența unui mic ciclu de compoziții pe teme istorice, menite să glorifice puterea papală. Și aici,

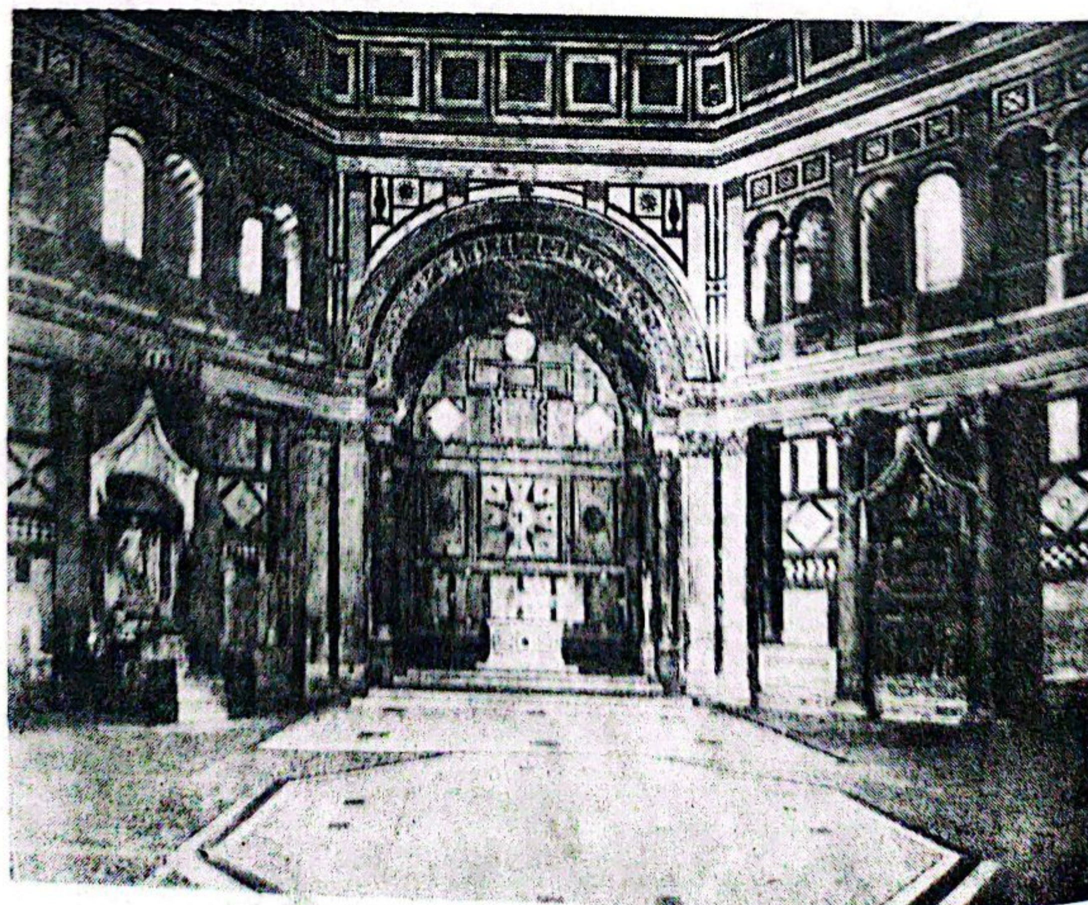


1. Baptisteriul din Florența.

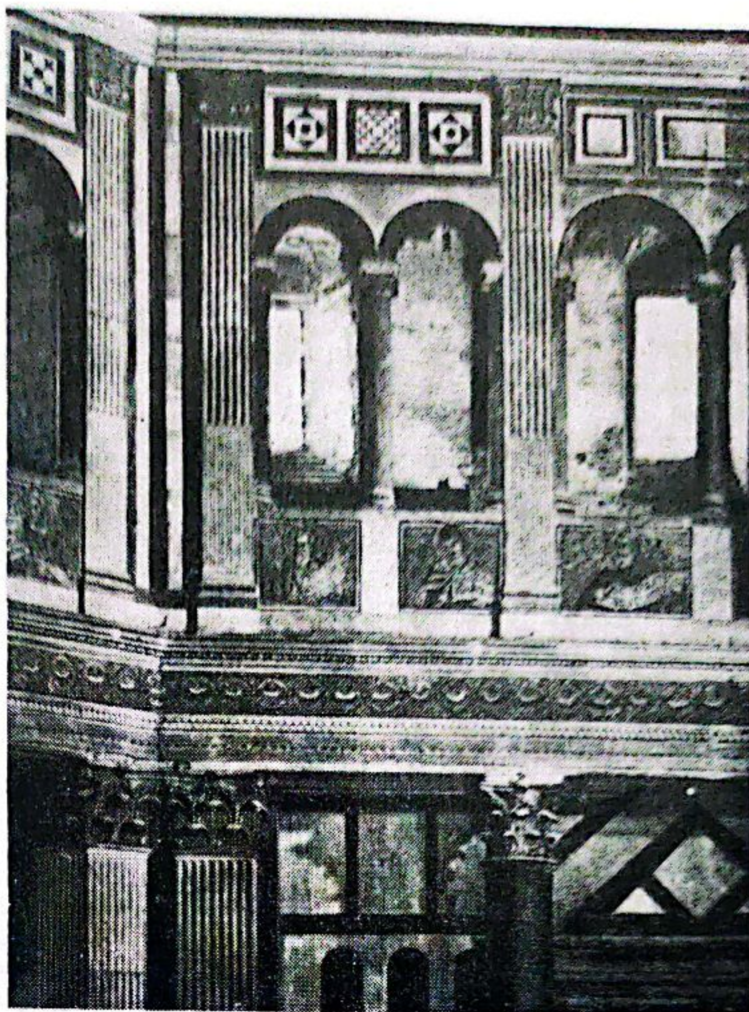
2. Baptisteriul din Florenţa. Detaliu din faţadă.

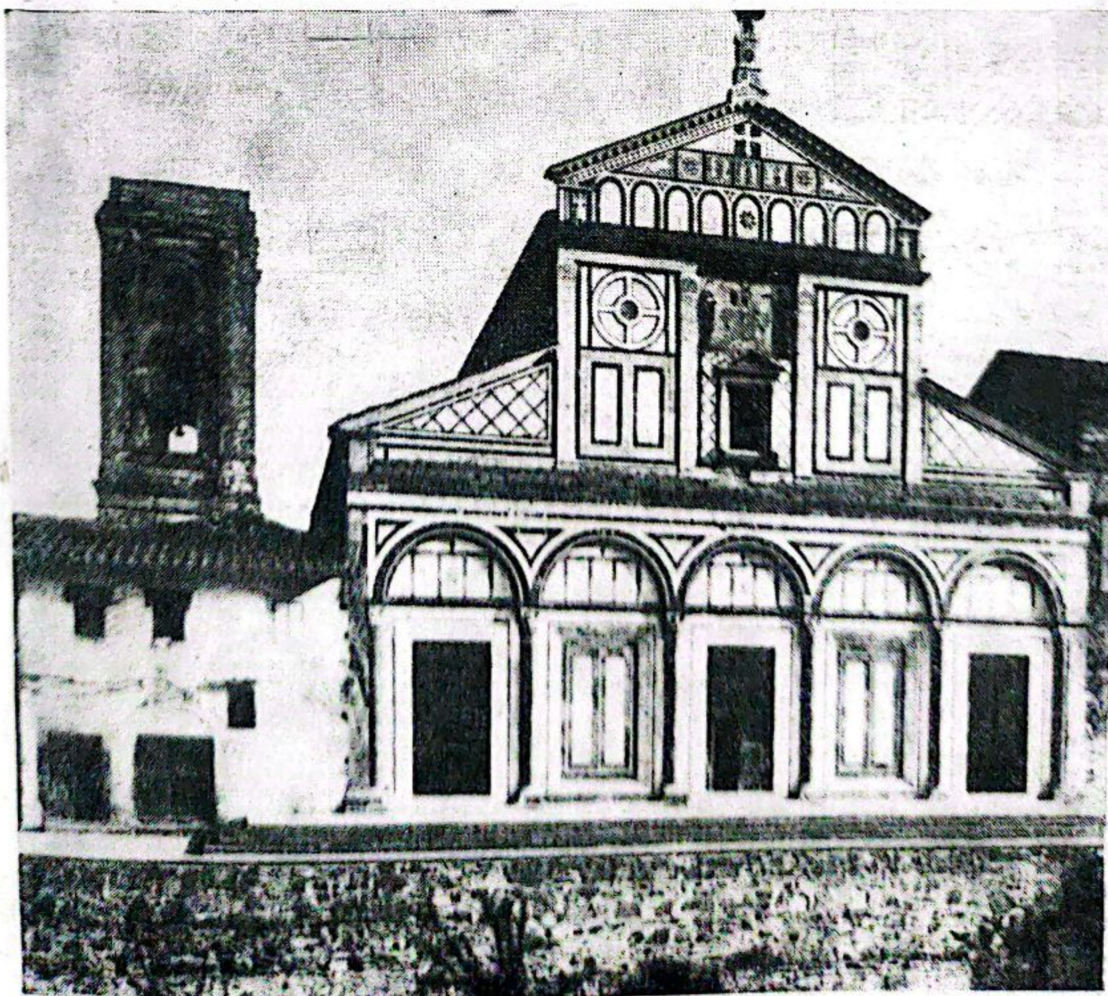


3. Baptisteriul din Florenţa. Interior.

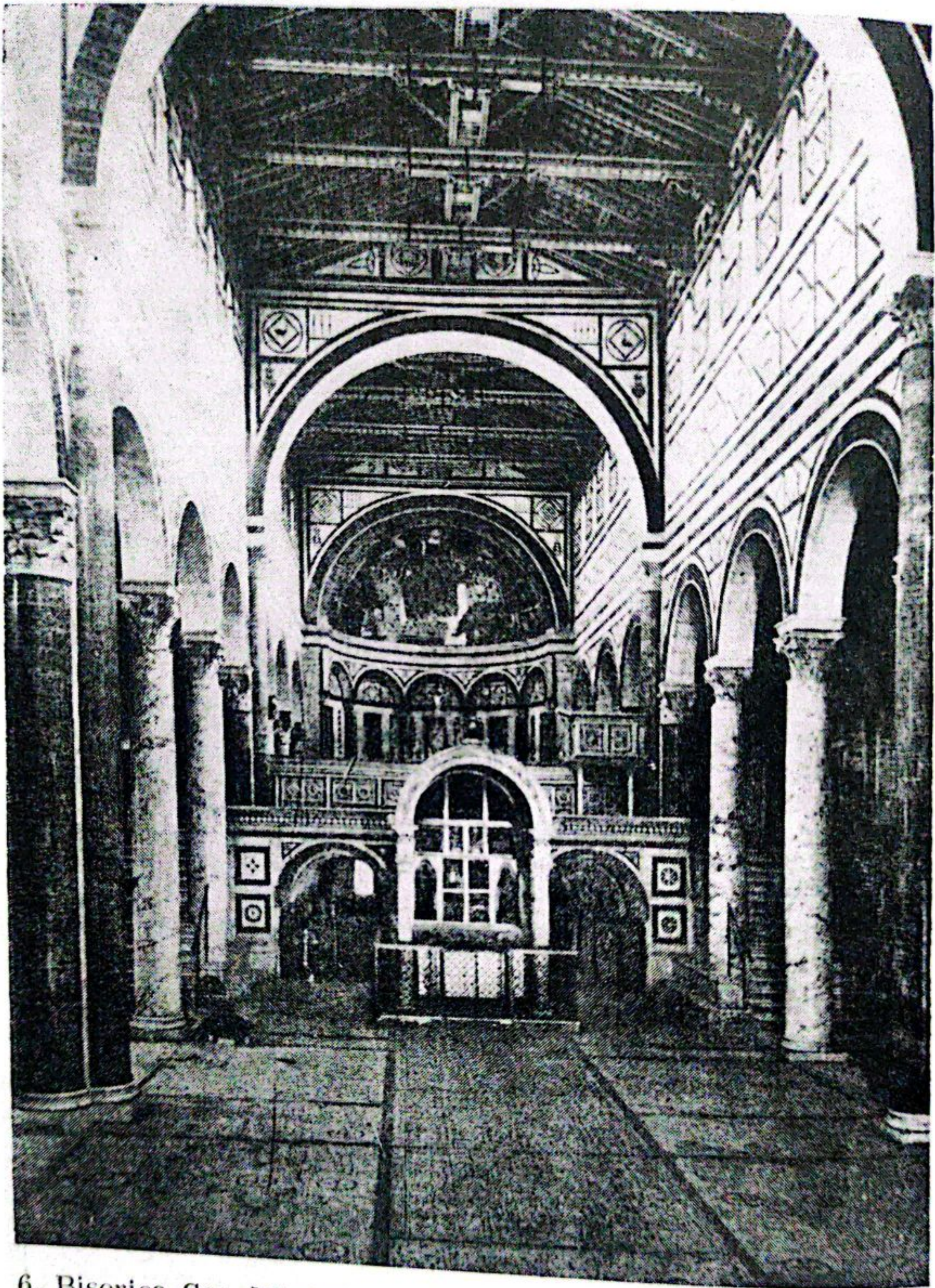


4. Baptisteriul din Florența. Interior.





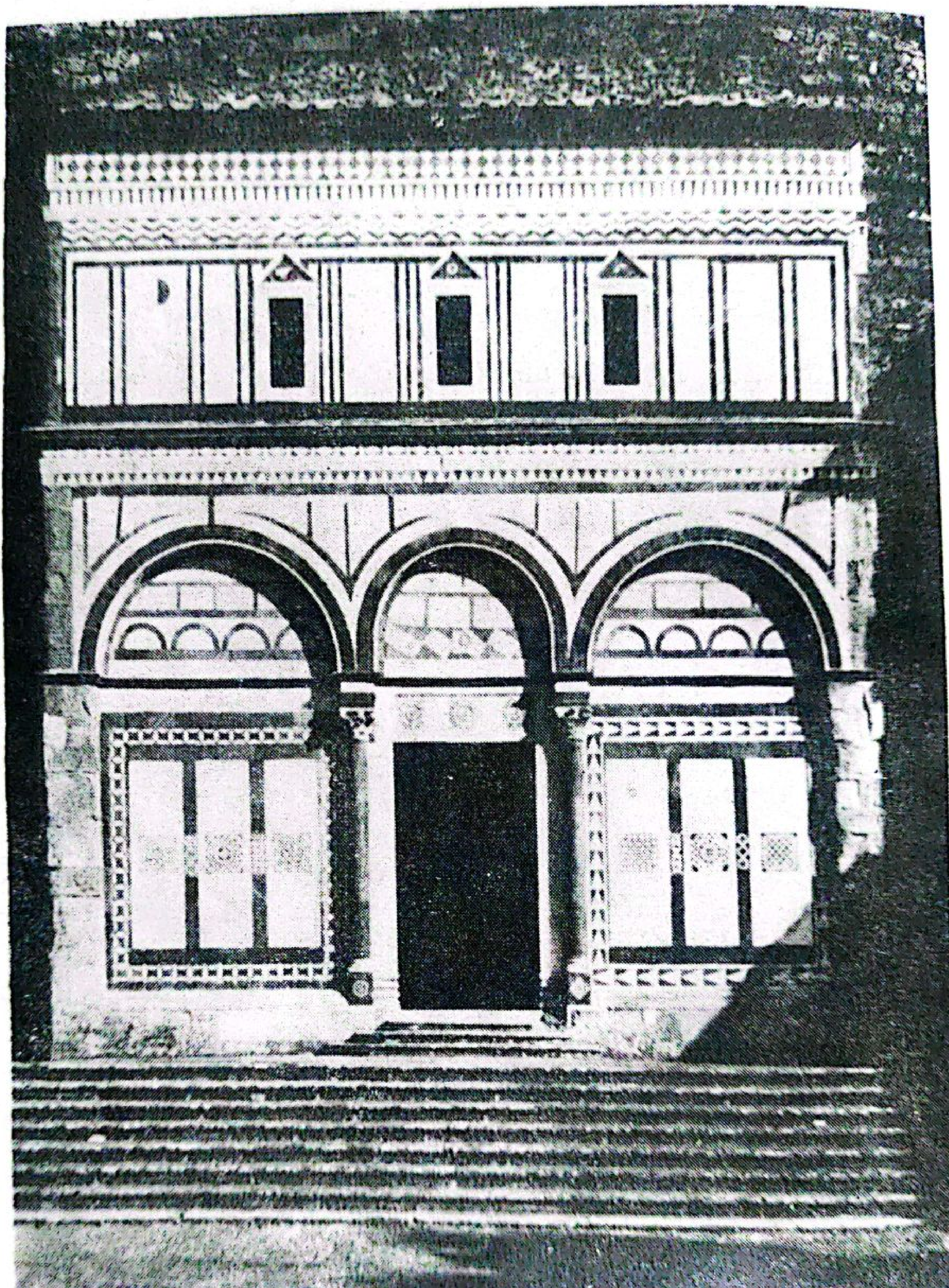
5. Biserica San Miniato al Monte din Florența.



6. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Interior.

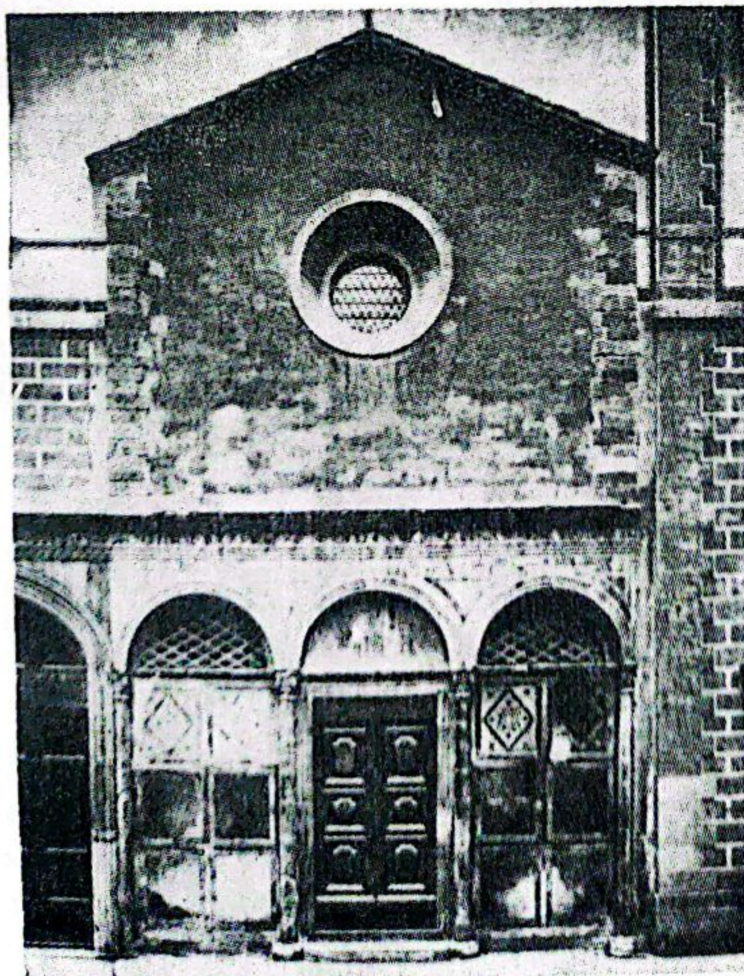
7. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Absida.



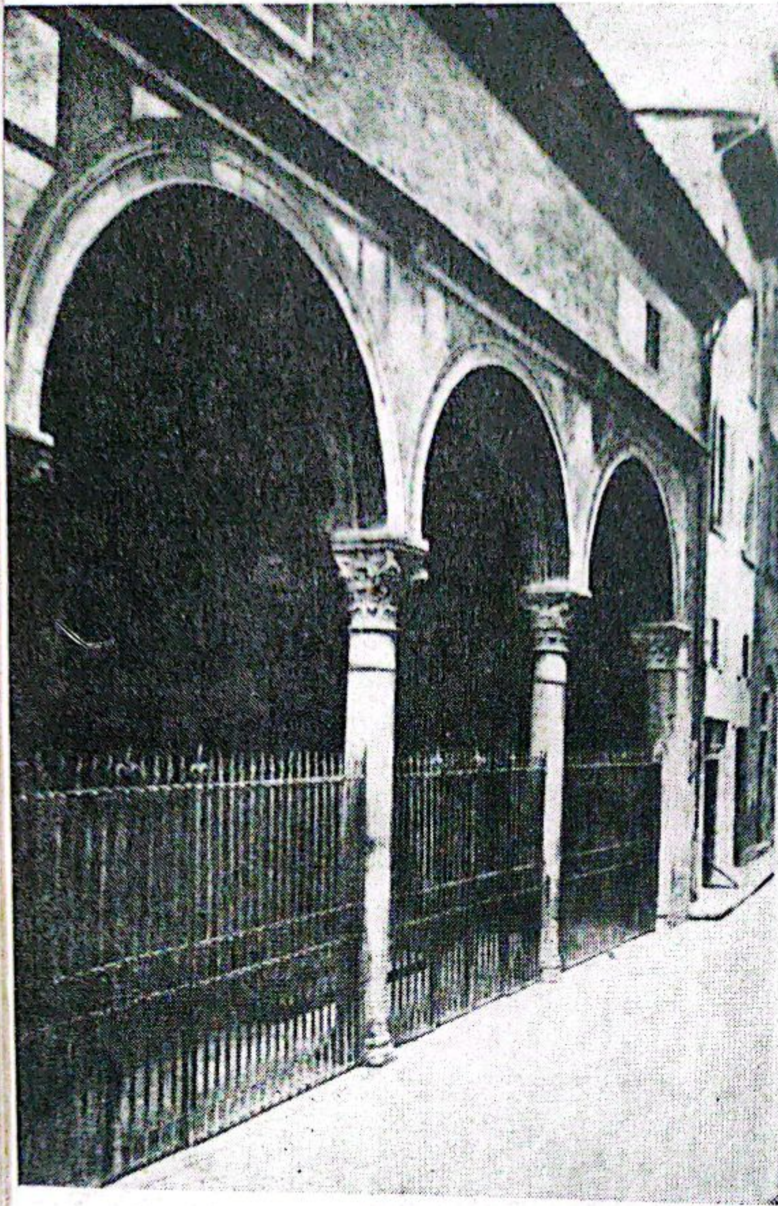


9. Biserica Collegiata din Empoli. Faţada.

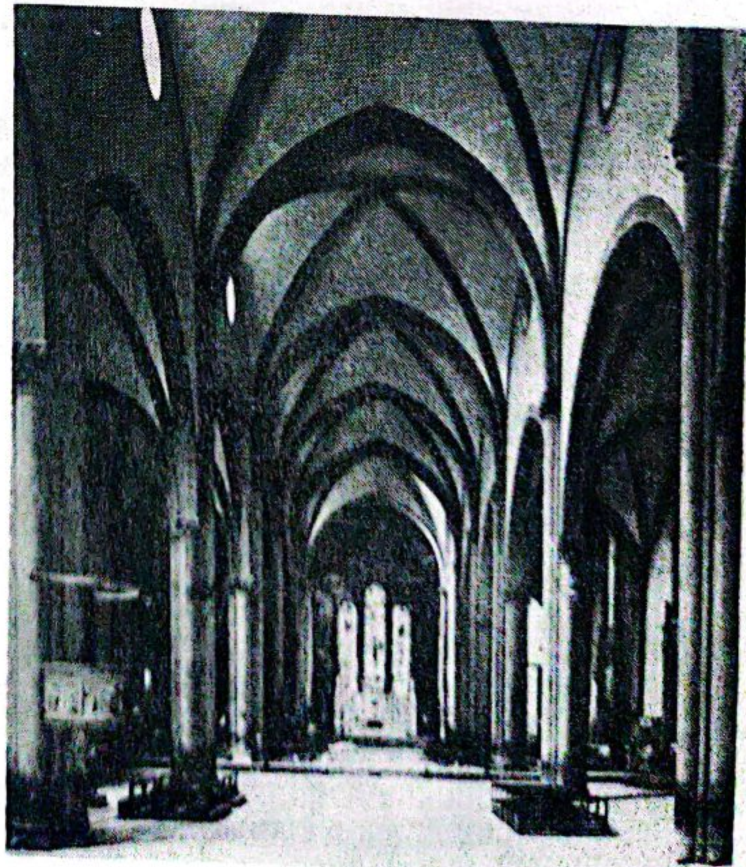




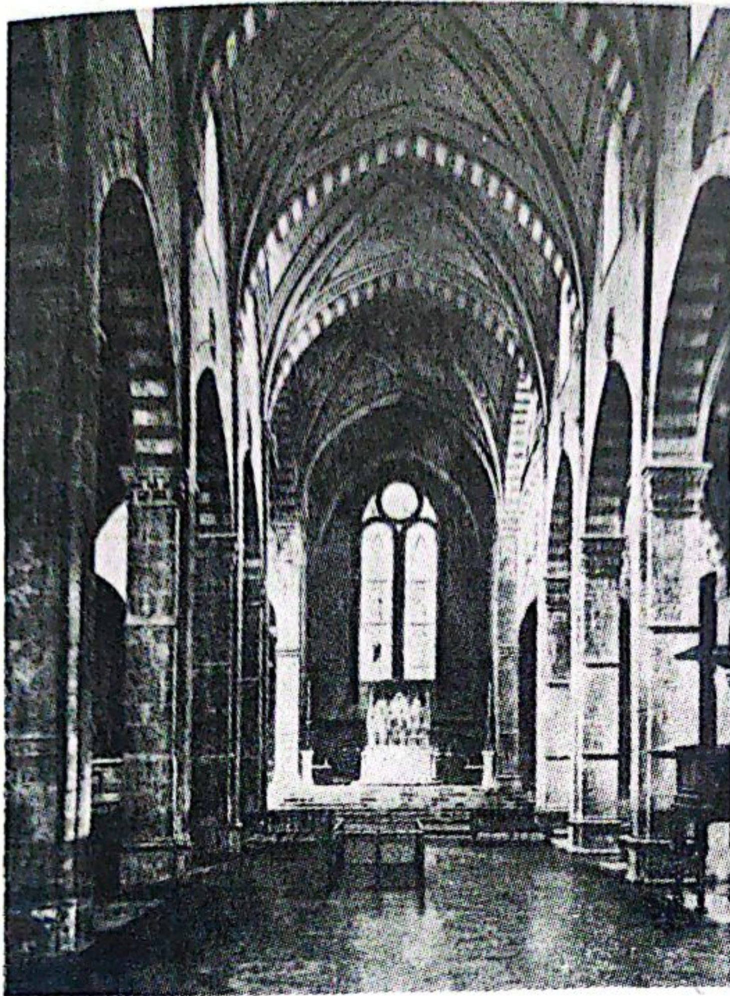
10. Biserica Sa[illegible] Salvatore di[illegible] Florenţa. Fa[illegible]ţada.



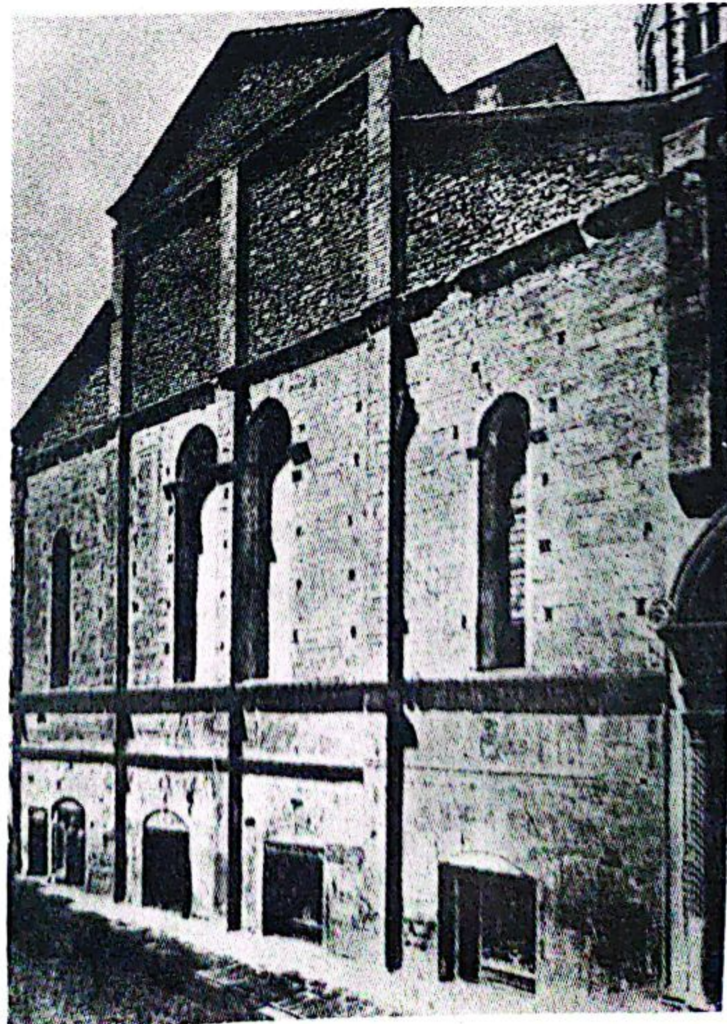
11. Biserica Sant Iacopo Soprarno din Florenţa. Faţada. Sec. XII — începutul sec. XIII.



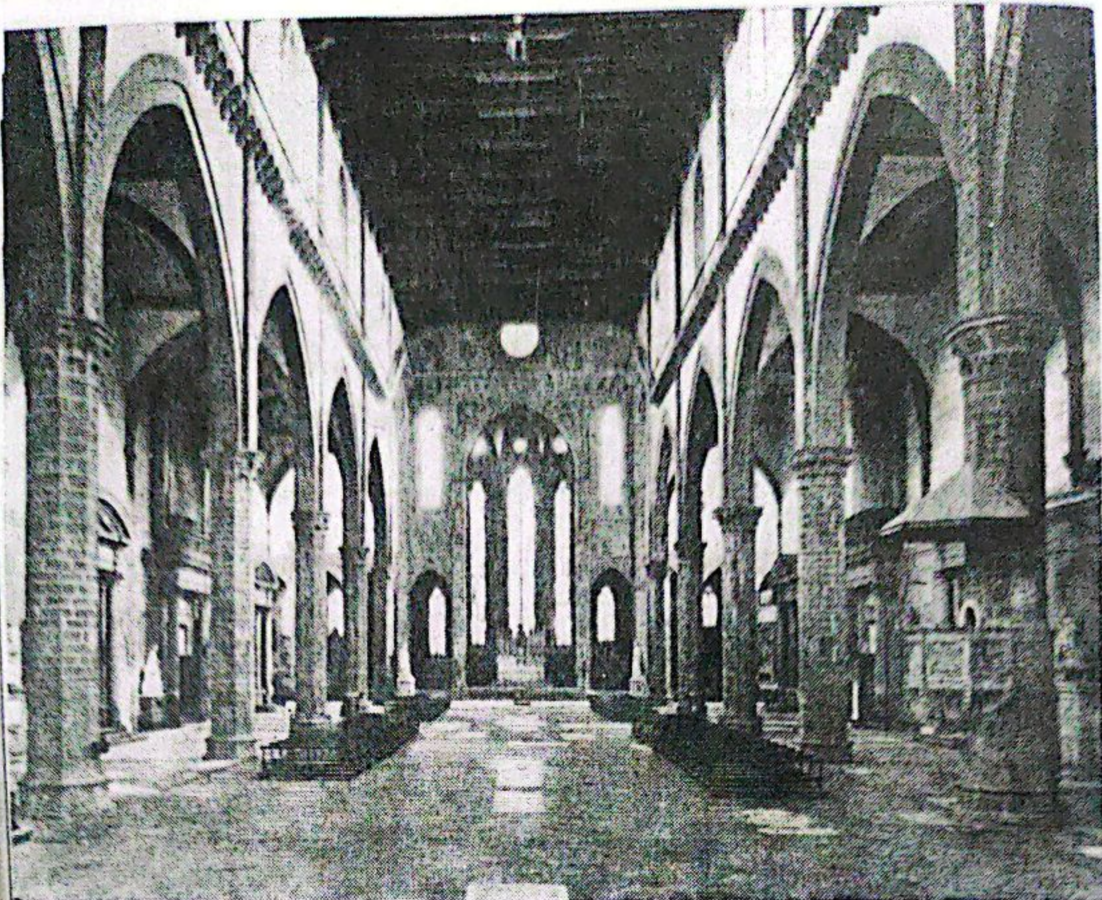
12. Biserica Santa Maria Novella din Florenţa. Nava longitudinală.



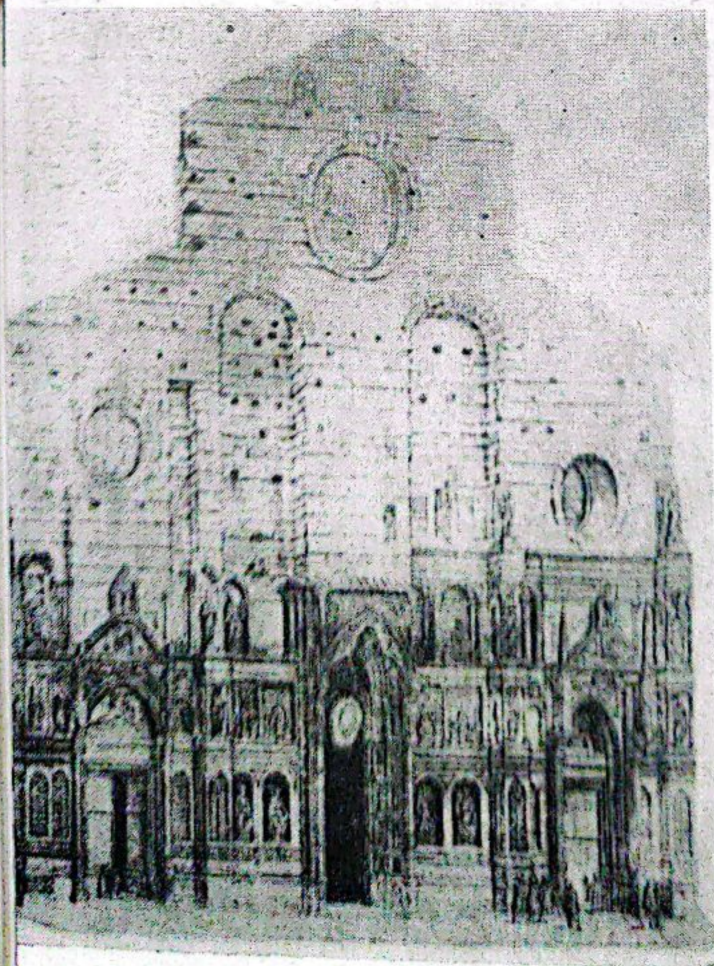
13. Niccolò Pisano, Biserica Santa Trinità din Florența. Interior.



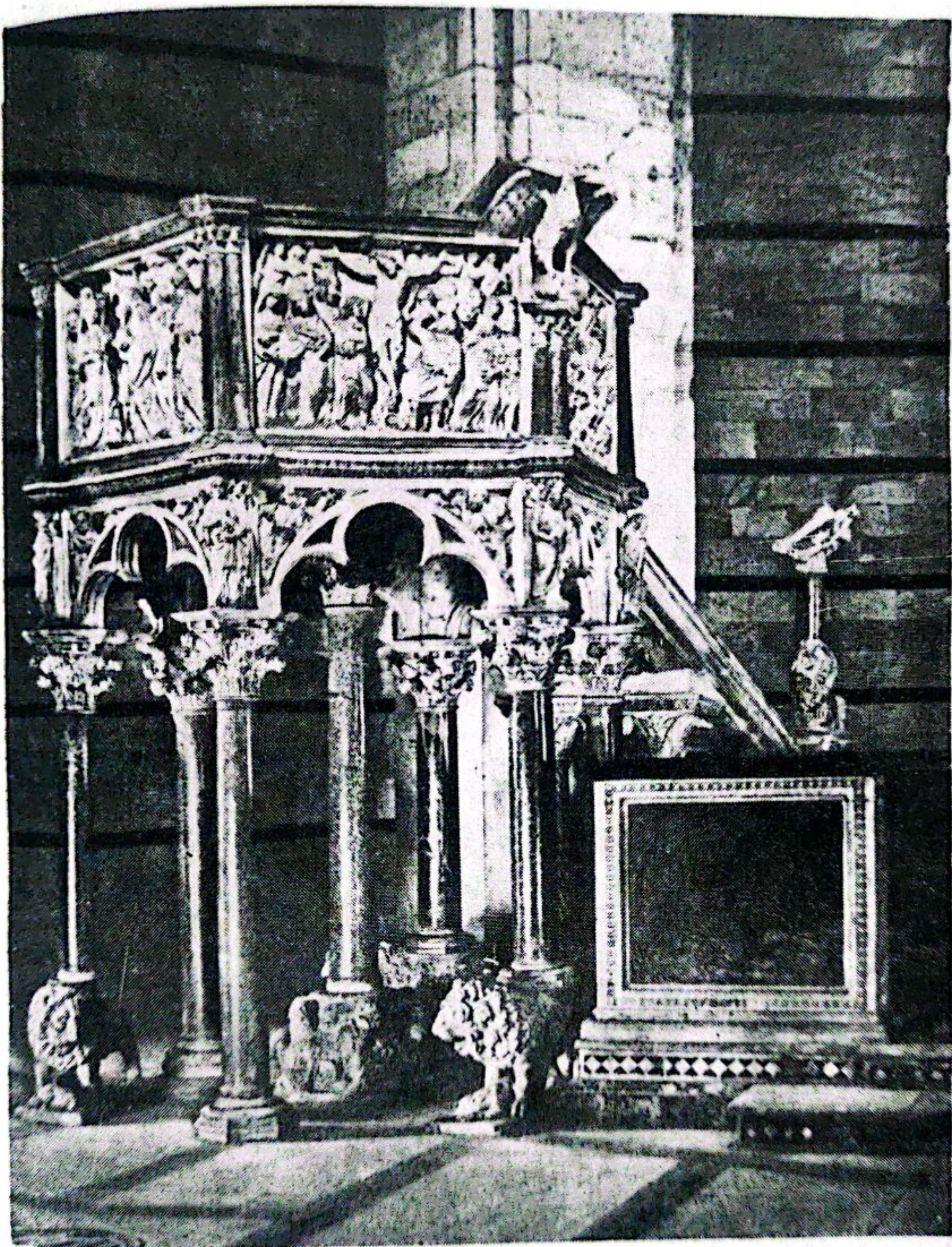
14. Arnolfo di Cambio, Biserica Badia din Florența. Fațada.



15. Arnolfo di Cambio, Biserica Santa Croce din Florența. Interior.



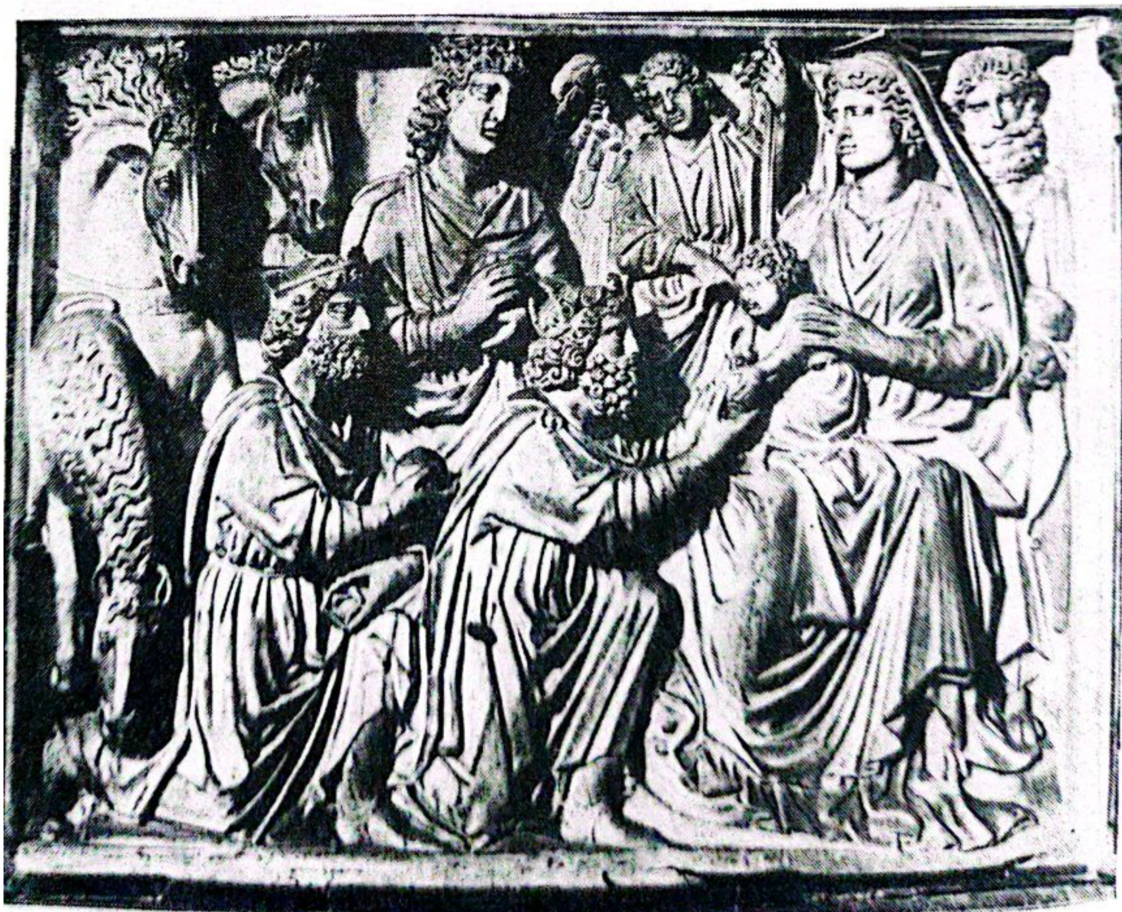
16. Fațada catedralei din Florența. Desen.



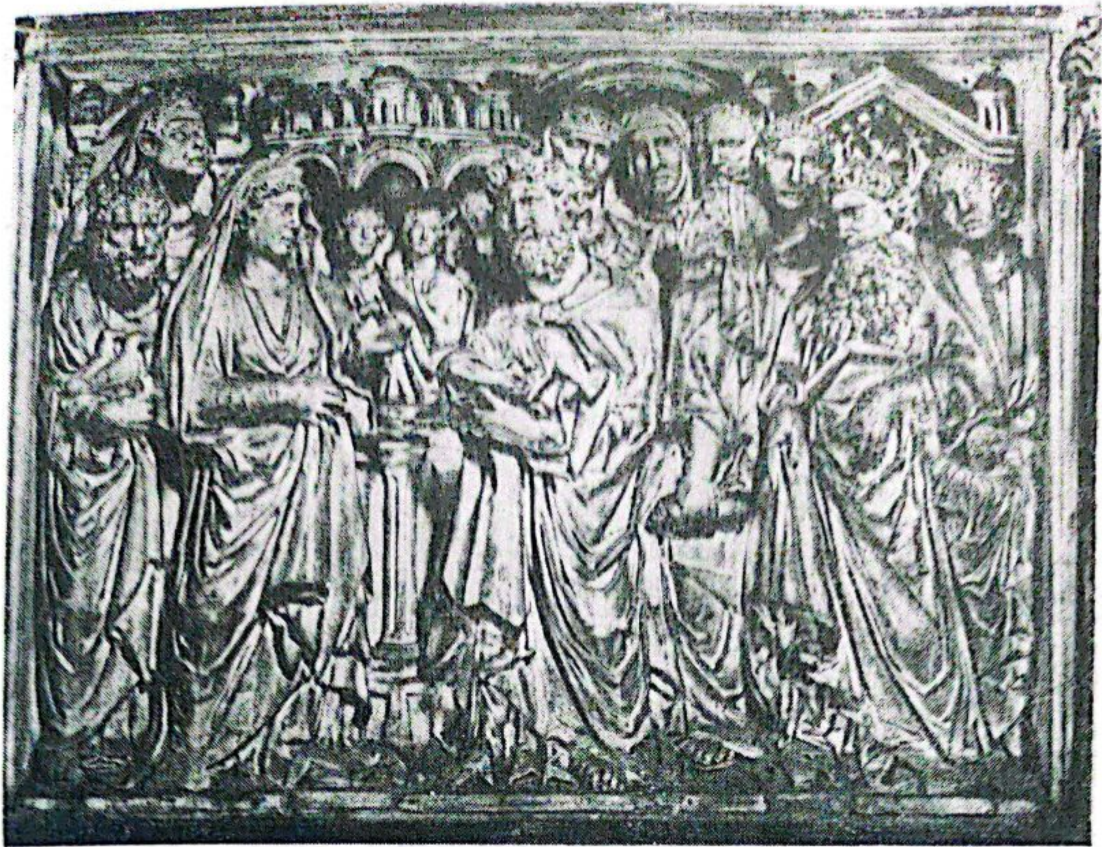
17. Niccolò Pisano, Amvonul Baptisteriului din Pisa.

18. Niccolò Pisano, *Buna Vestire* și *Nașterea lui Cristos*. Amvonul Baptisteriului din Pisa. 1260.

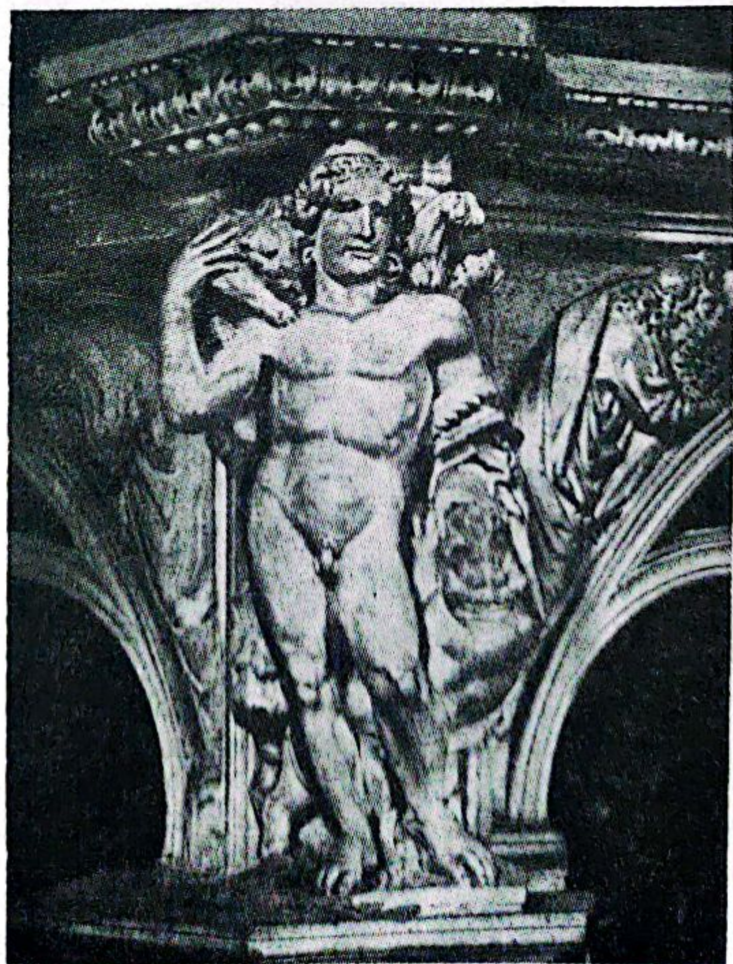




19. Niccolò Pisano, *Închinarea magilor*. Amvonul Baptisteriului din Pisa.

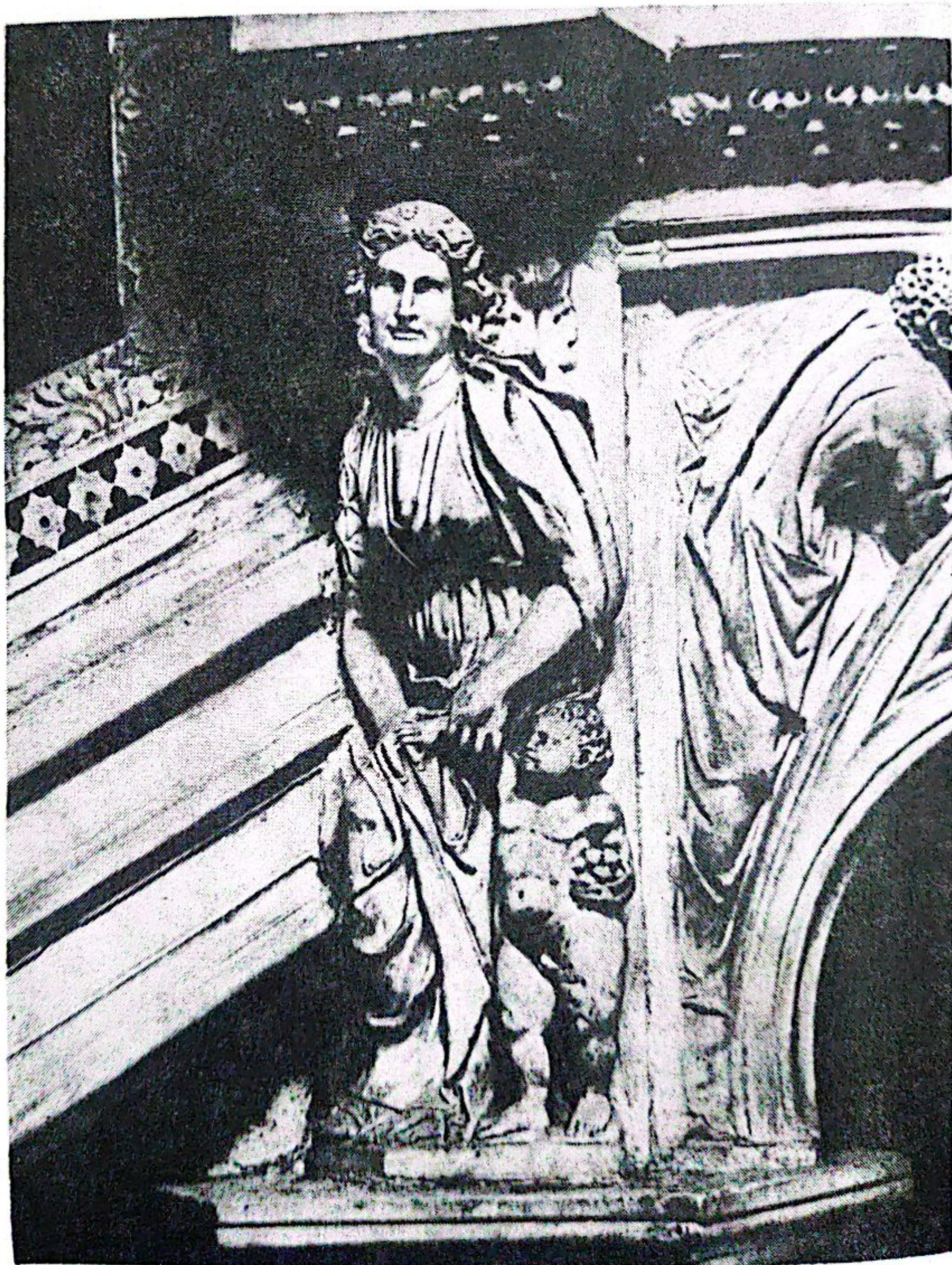


20. Niccolò Pisano, *Prezentarea la templu.* Amvonul Baptisteriului din Pisa.



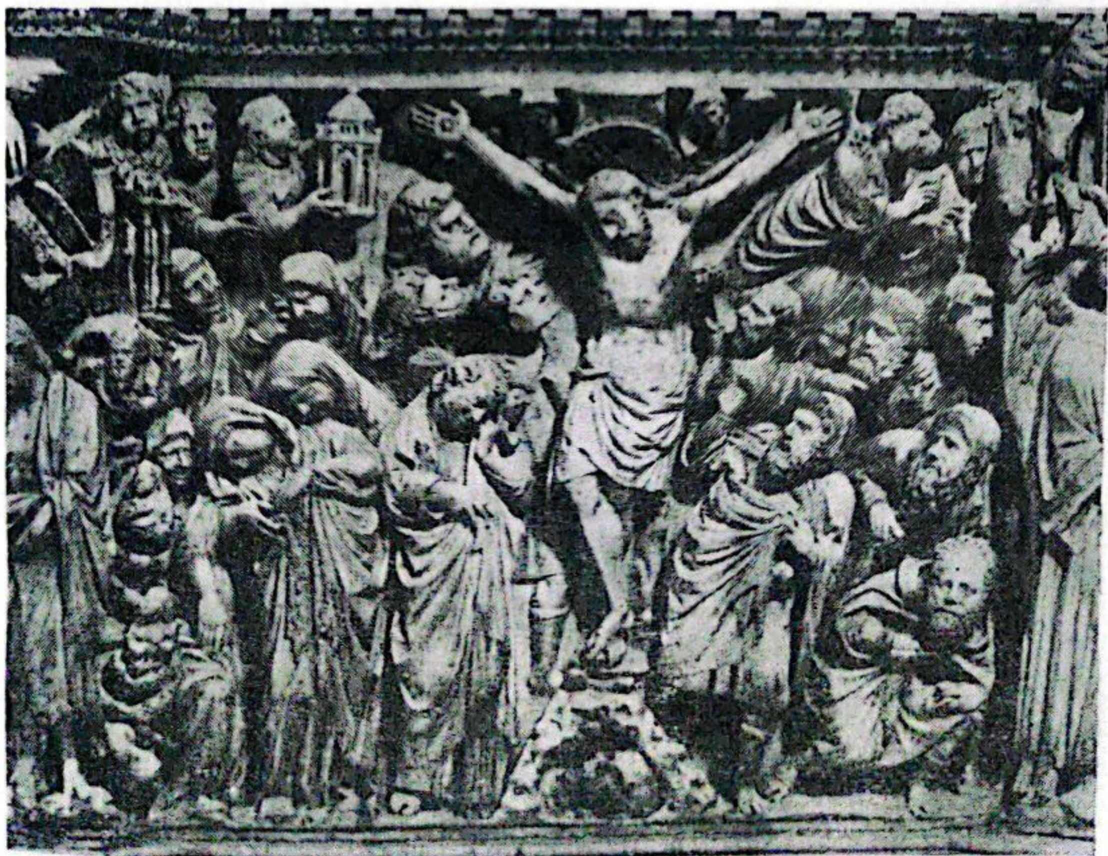
21. Niccolò Pisano, *Alegoria Forței.* Amvonul Baptisteriului din Pisa.

22. Niccolò Pisano, *Alegoria Dragostei.* Amvonul Baptisteriului din Pisa.





23. Niccolò Pisano, *Uciderea pruncilor.* Amvonul catedralei din Siena.



24. Niccolò Pisano, *Răstignirea.* Amvonul catedralei din Siena.

25. Niccolò Pisano, *Drepții din „Judecata de apoi"*. Amvonul catedralei din Siena.



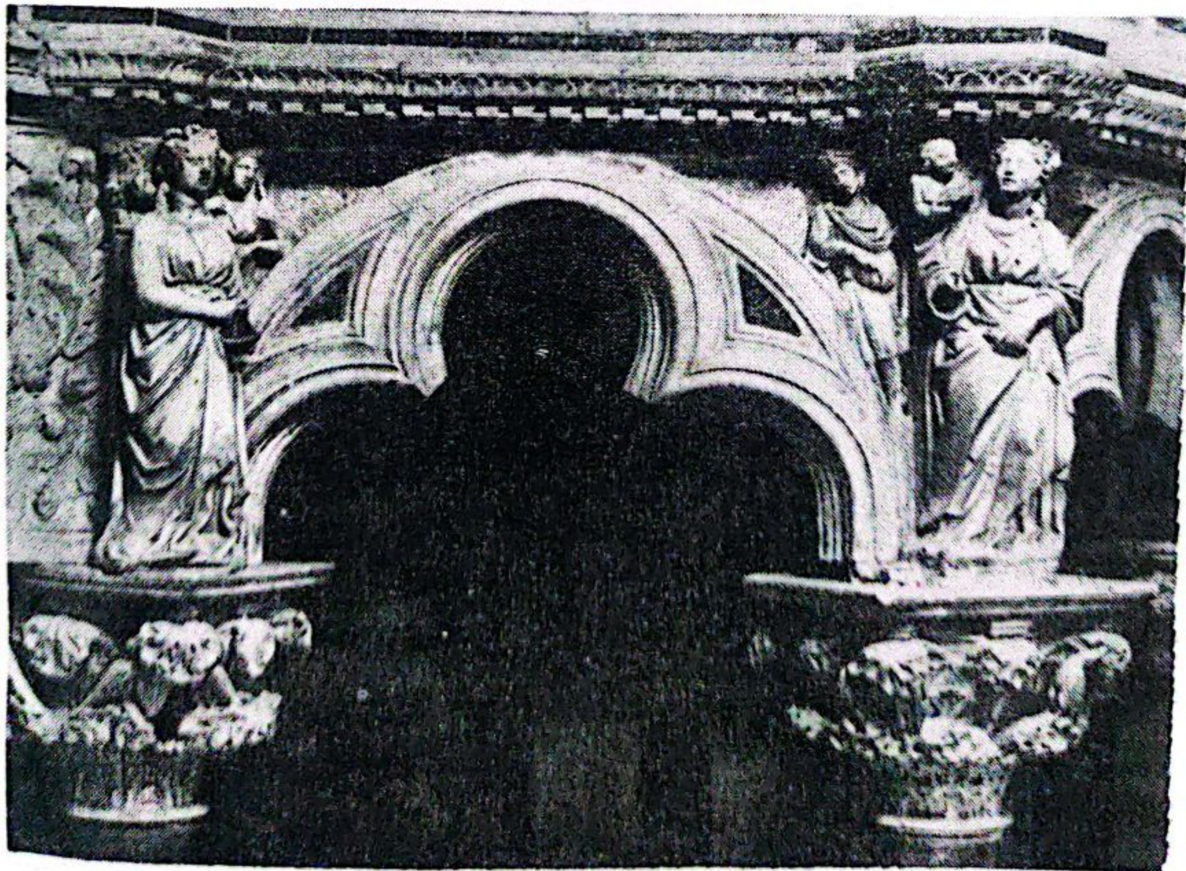
26. Niccolò Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi"*. Amvonul catedralei din Siena.

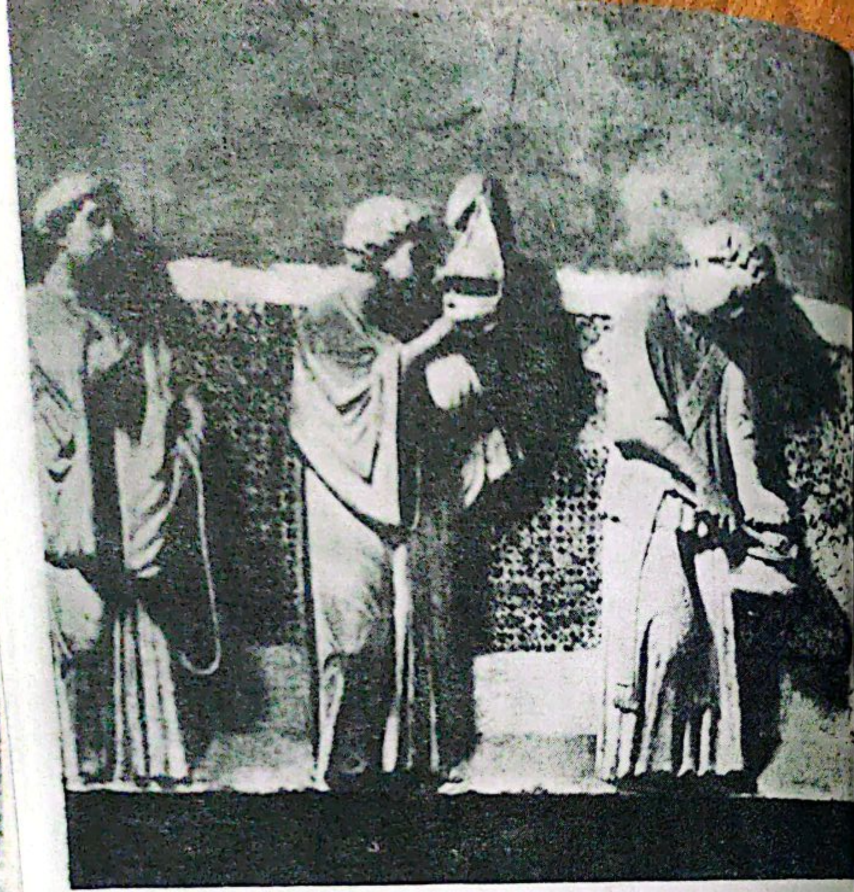


27. Niccolò Pisano, *Madona*. Amvonul catedralei din Siena.

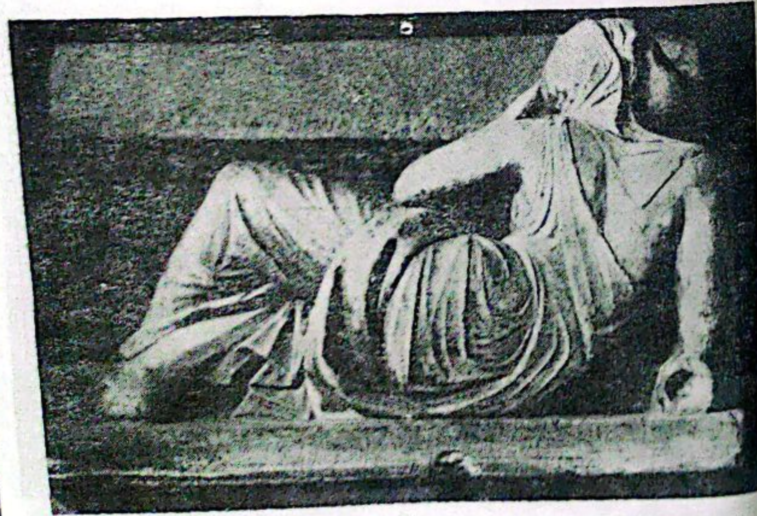


28. Niccolò Pisano, *Sibile*. Amvonul catedralei din **Siena**.





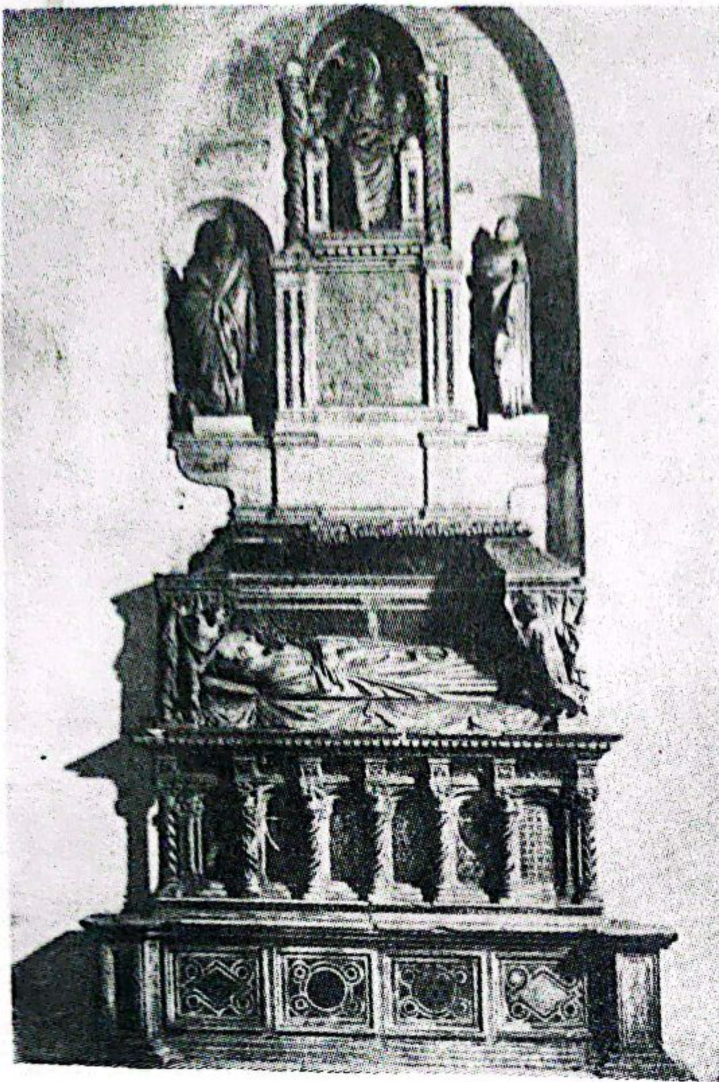

29. Arnolfo di Cambio, Relief reprezentînd un parastas. Biserica San Giovanni in Laterano, Roma.



30. Arnolfo di Cambio, Fragment de fîntînă. Pinacoteca din Perugia.



31. Arnolfo di Cambio, Fragment de fîntînă. Pinacoteca din Perugia.



32. Arnolfo di Cambio, Mormîntul cardinalului Guillaume de Braye. Biserica San Domenico din Orvieto.

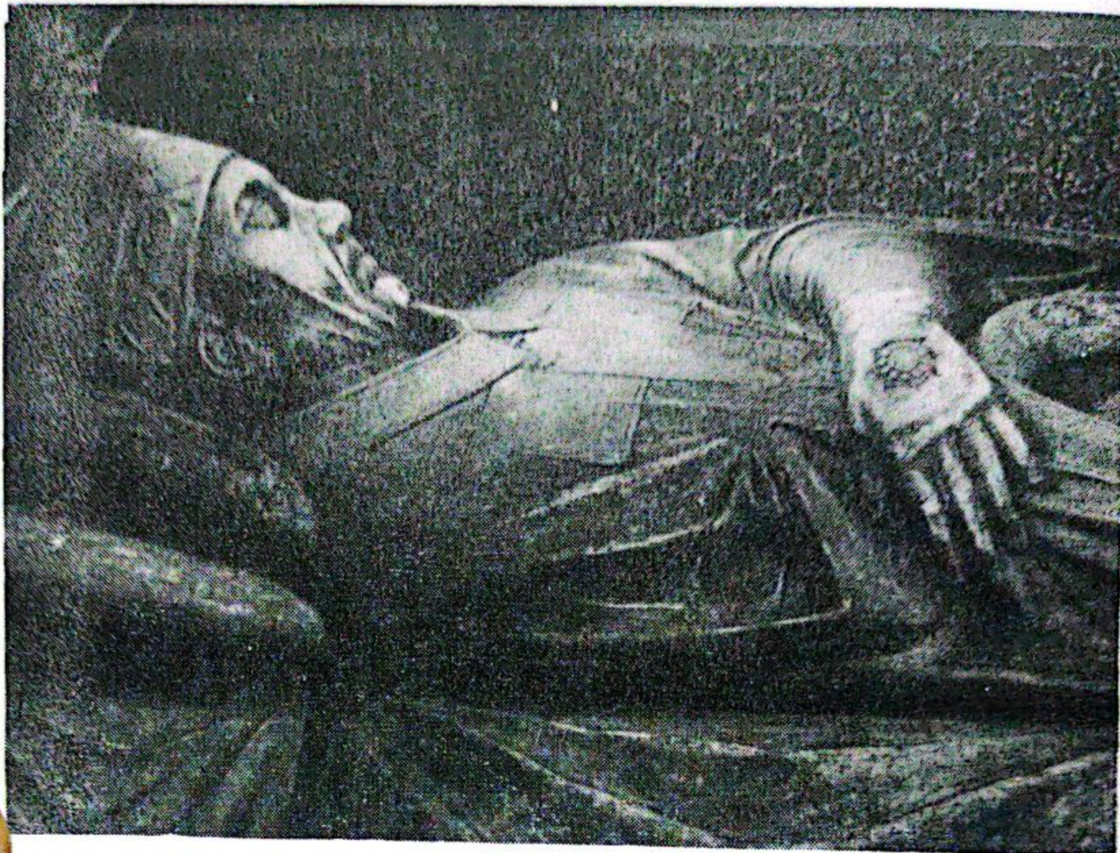


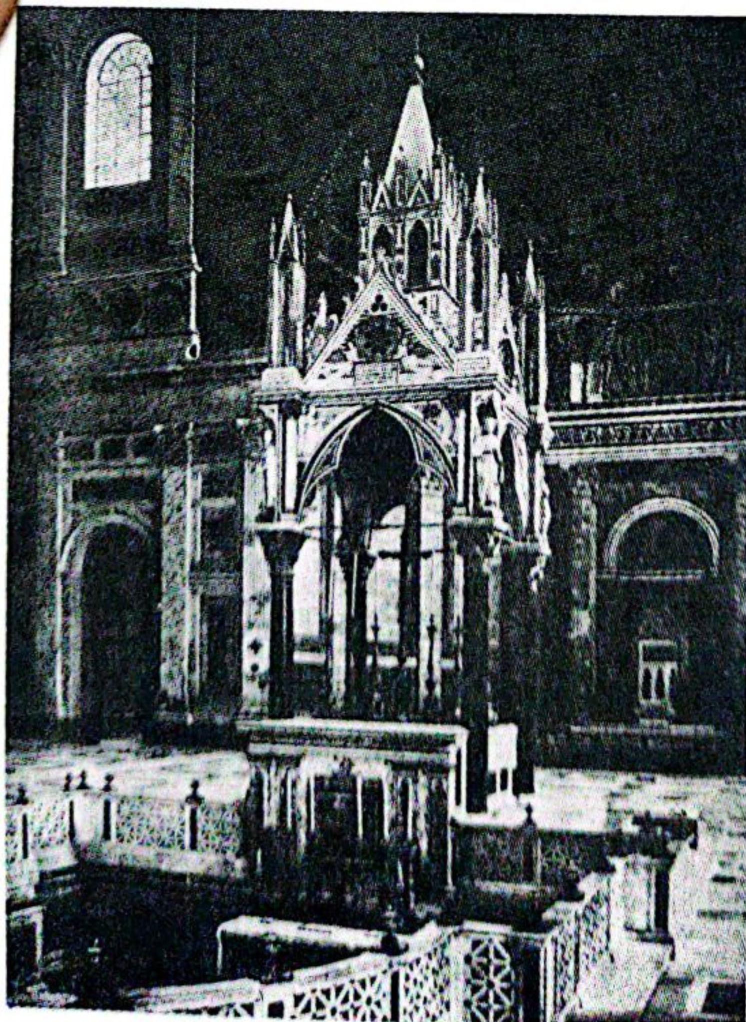
33. Arnolfo di Cambio. Figura unui diacon. Detaliu din mormîntul cardinalului Guillaume de Braye.



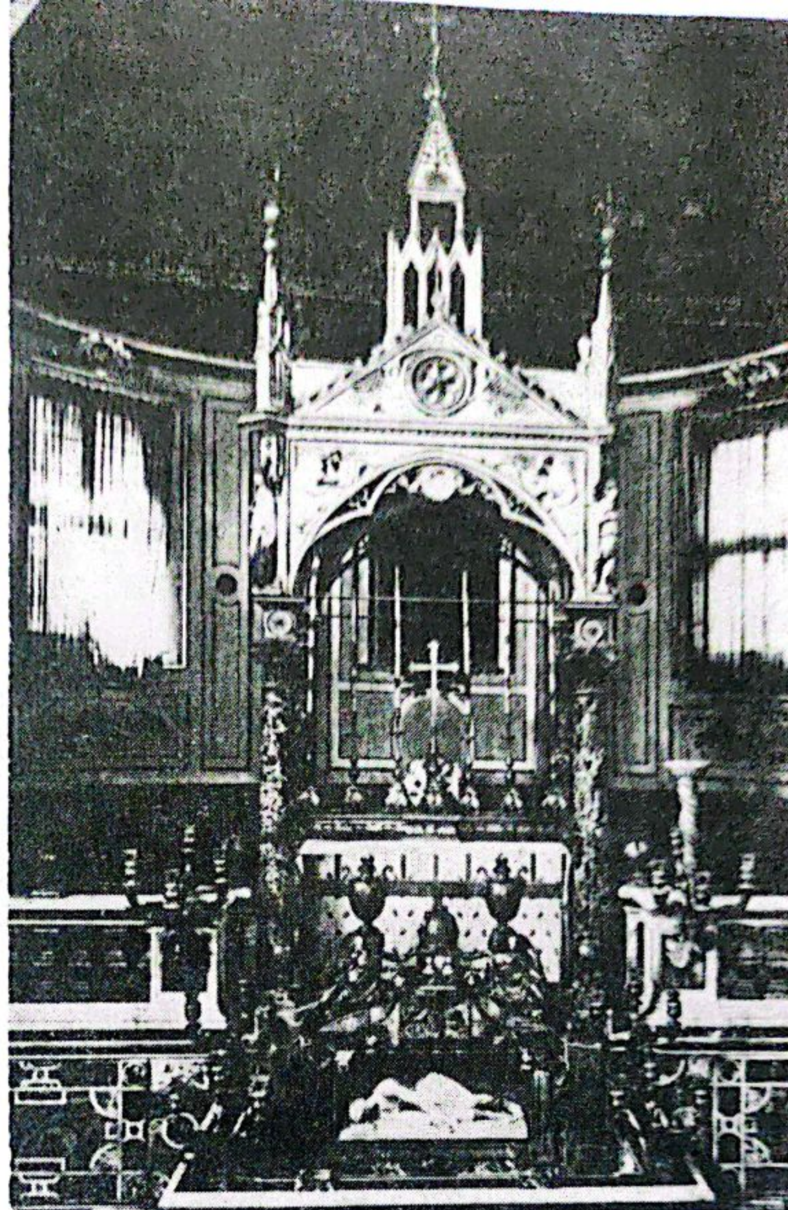
34. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormîntul cardinalului Guillaume de Braye.

35. Arnolfo di Cambio. Figura cardinalului Guillaume de Braye. Fragment.





36. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica San Paolo fuori le Mura, Roma.



37. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica Santa Cecilia in Trastevere, Roma.



38. Arnolfo di Cambio, Mormîntul papei Grigore IV. Biserica Santa Maria in Aracoeli.



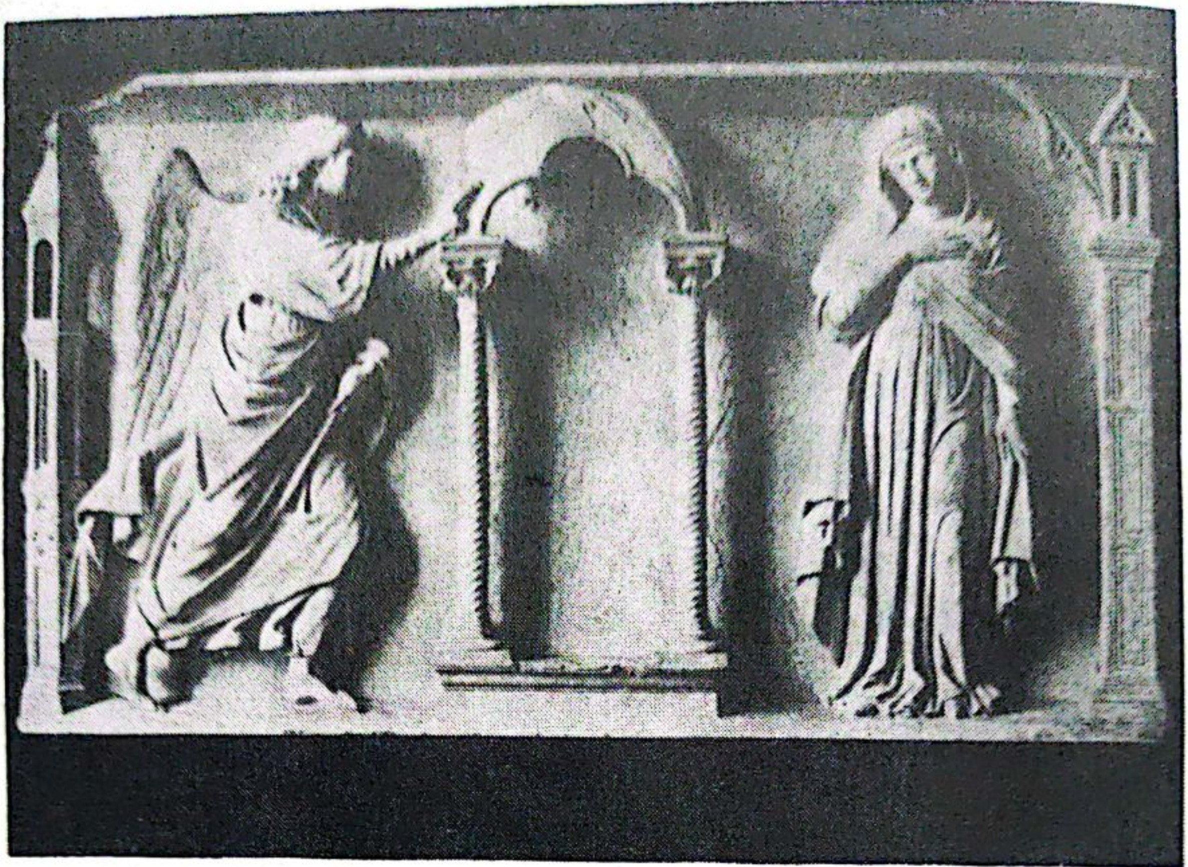
39. Arnolfo di Cambio, *Inchinarea magilor*. Santa Maria Maggiore. Roma.



40. Arnolfo di Cambio, *Plîngerea Mariei.* Muzeu din Berlin.



41. Arnolfo di Cambio. Statuia unei sfinte necunoscute. Muzeul național din Florența.





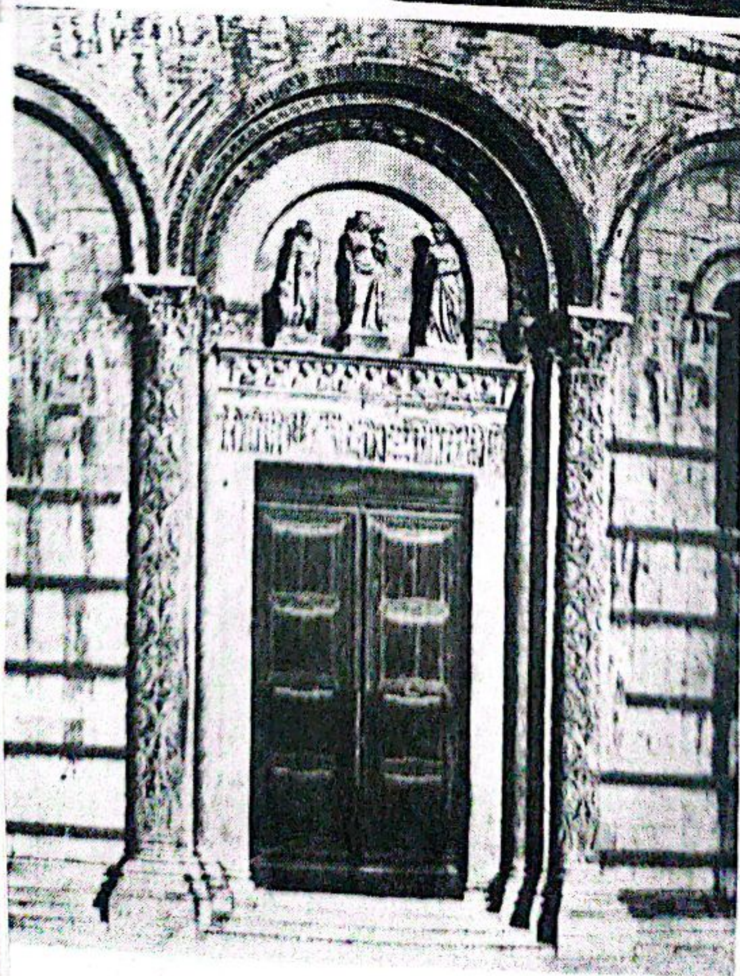
42. Arnolfo di Cambio, *Buna Vestire*. Muzeul Victoria and Albert. Londra.

43. Arnolfo di Cambio, *Sf. Gheorghe*. Relief din portalul bisericii San Giorgio din Florența.



45. Giovanni Pisano, *Madona*. Sacristia catedralei din Pisa.





46. Giovanni Pisano, Portalul principal al Baptisteriului din Pisa.

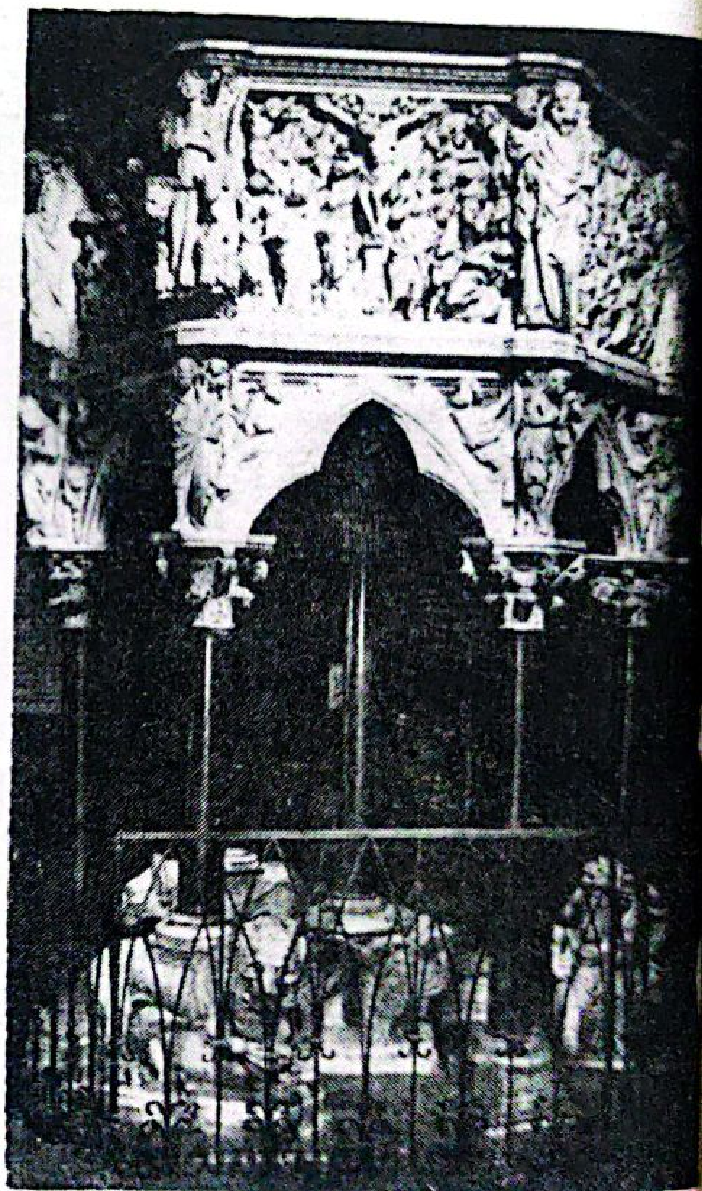


48. Giovanni Pisano, Madona. Cappella dell' Arena, Padova.



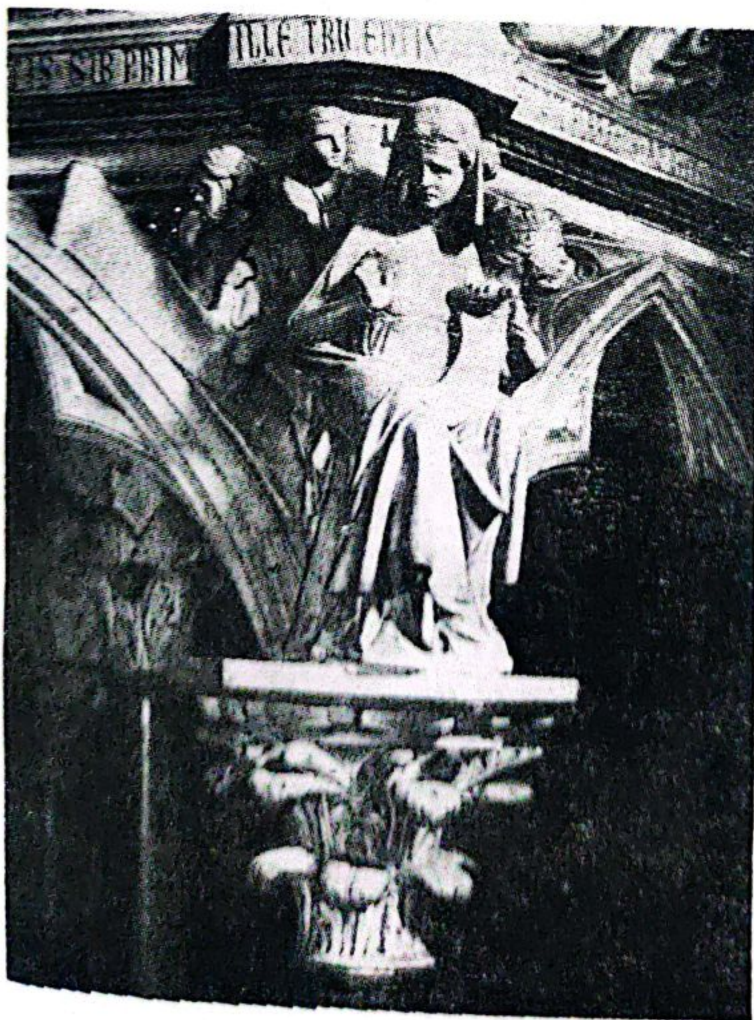
47. Giovanni Pisano, Statuia unei Madone din Baptisteriul din Pisa.

50. Giovanni Pisano, Amvonul din biserica Sant' Andrea, Pistoia.



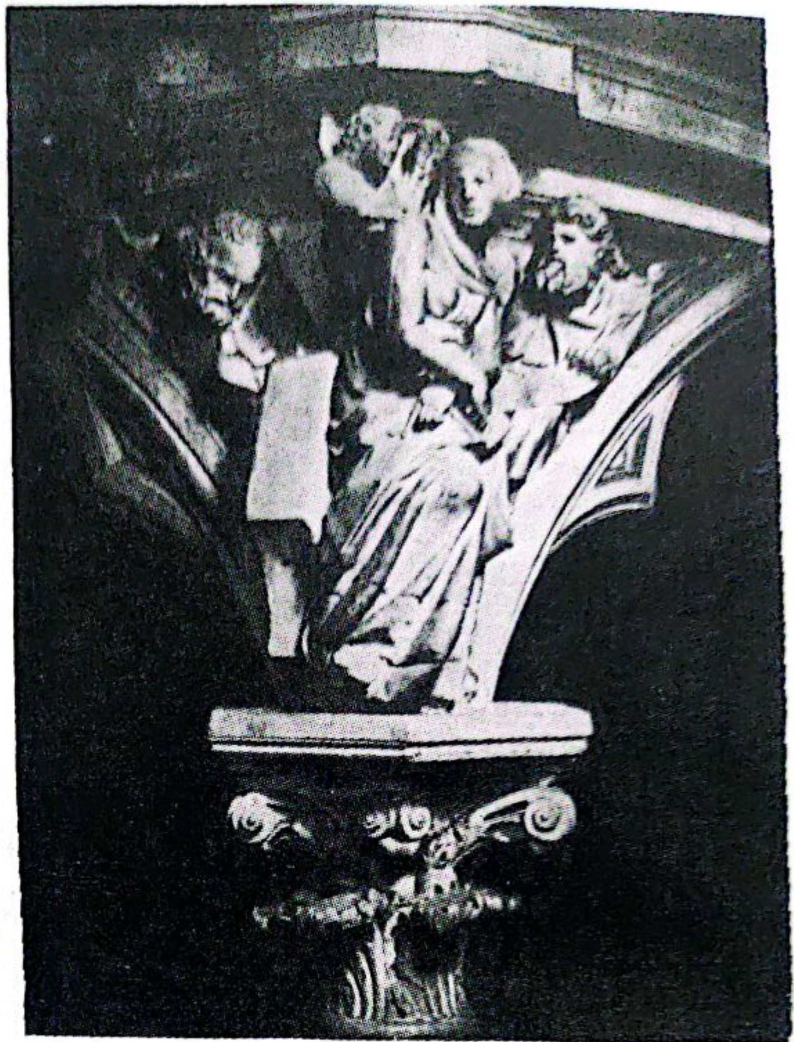


51. Giovanni Pisano, *Sibilă*. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.

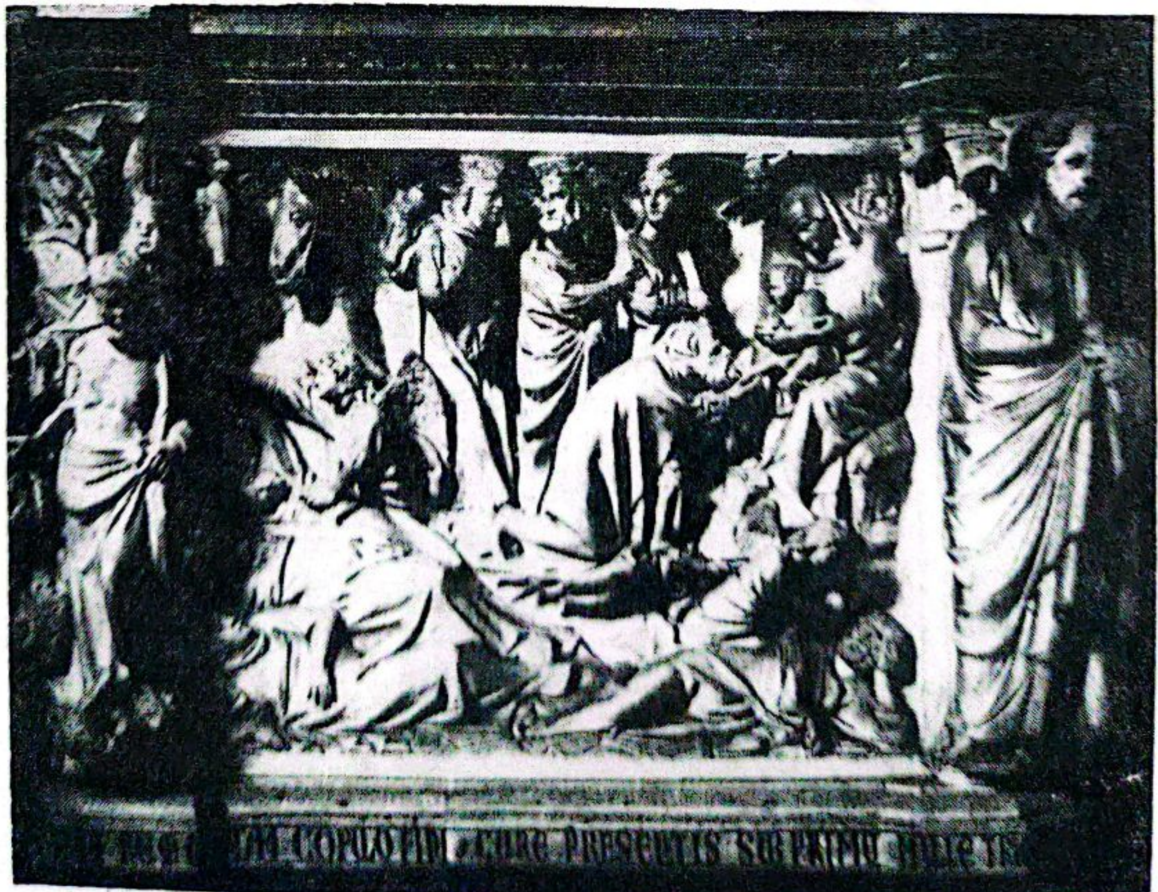


52. Giovanni Pisano, *Sibilă*. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.

53. Giovanni Pisano, *Sibilă*. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.



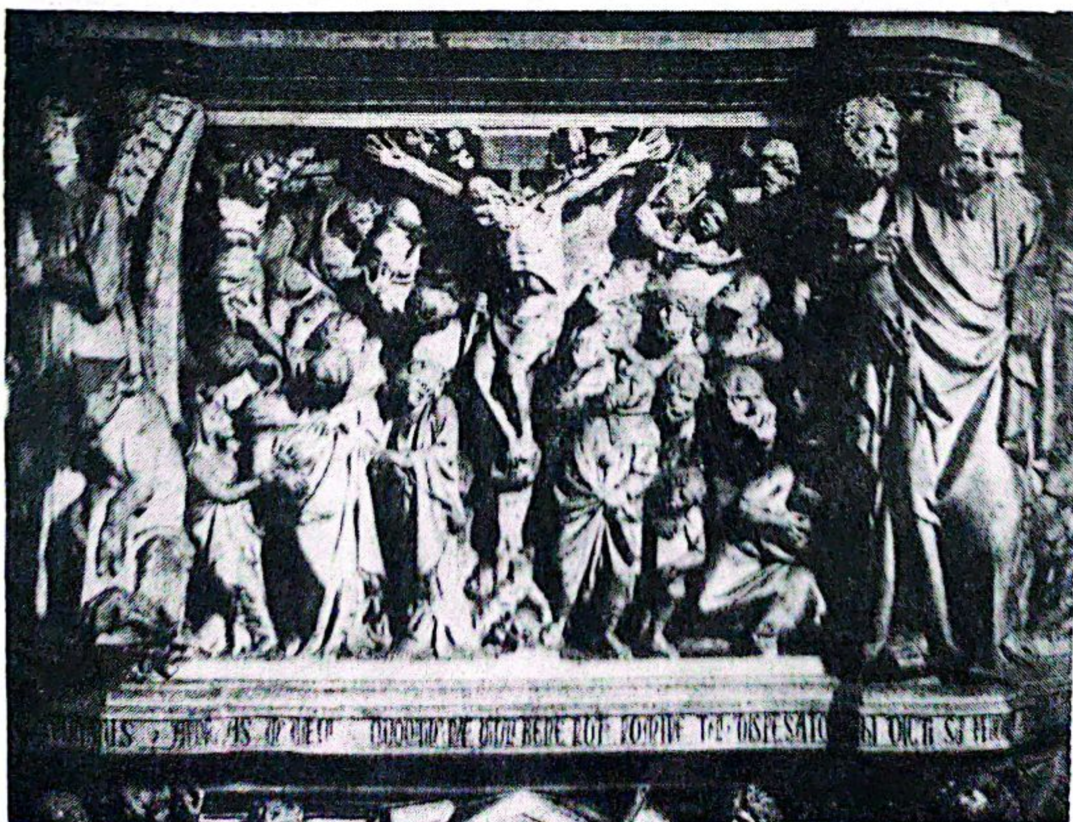
54. Giovanni Pisano, *Închinarea magilor*. Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.

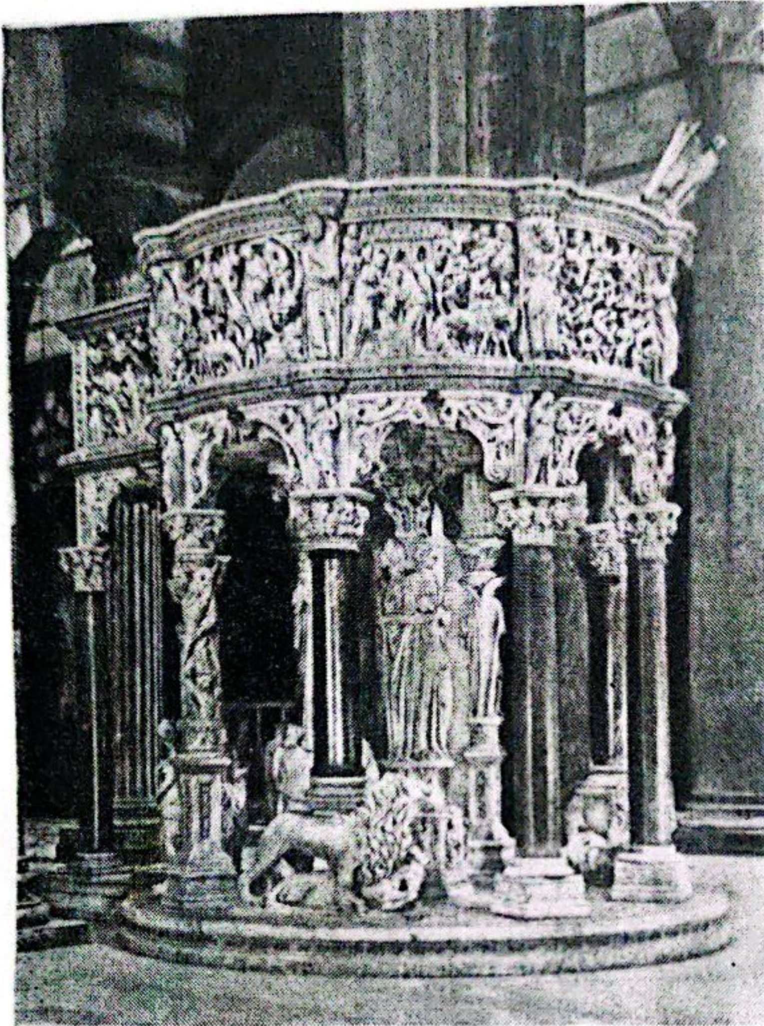


55. Giovanni Pisano, *Uciderea pruncilor.* Amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia.



56. Giovanni Pisano, *Răstignirea.* Amvonul bisericii Sant' Andrea din Pistoia.

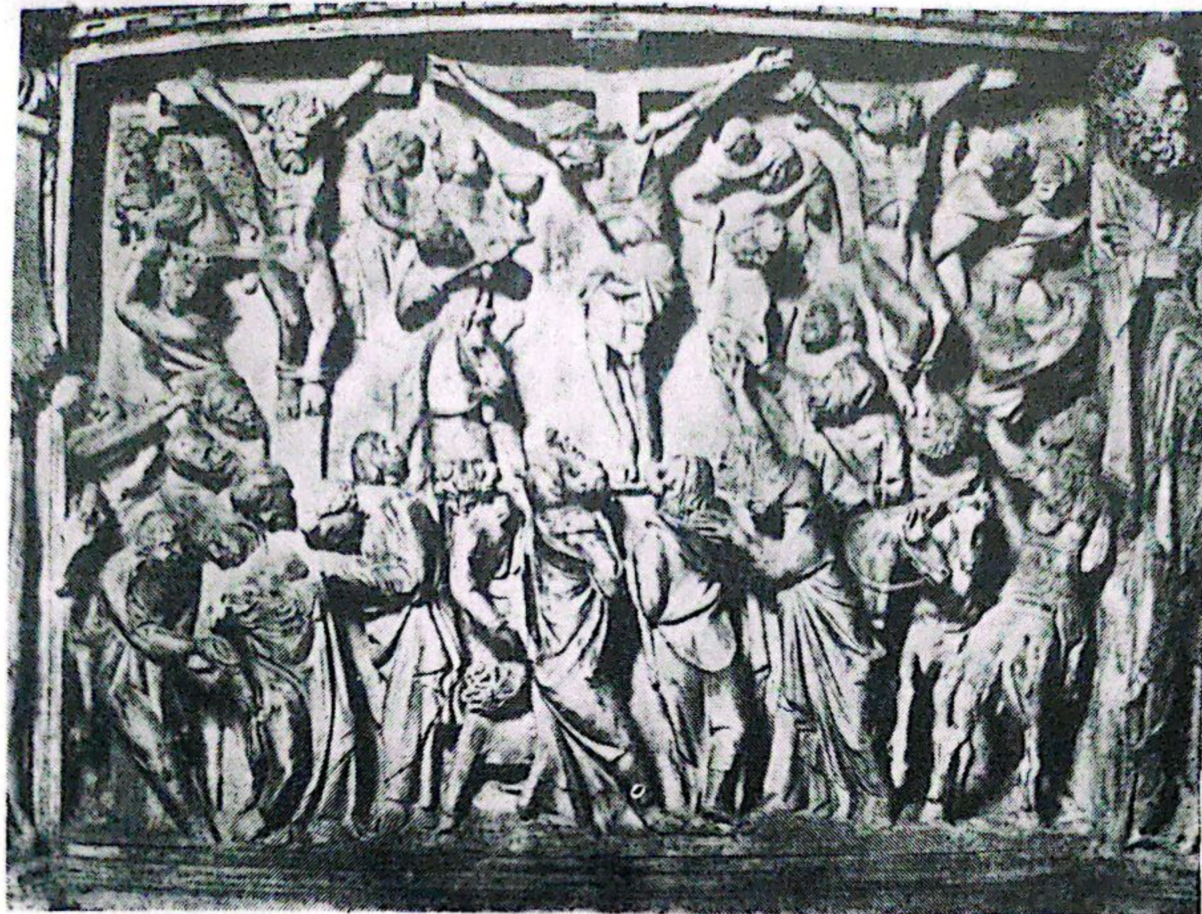




57. Giovanni Pisano, Amvonul Catedralei din Pisa.

58. Giovanni Pisano. *Uciderea pruncilor*. Amvonul catedralei din Pisa.





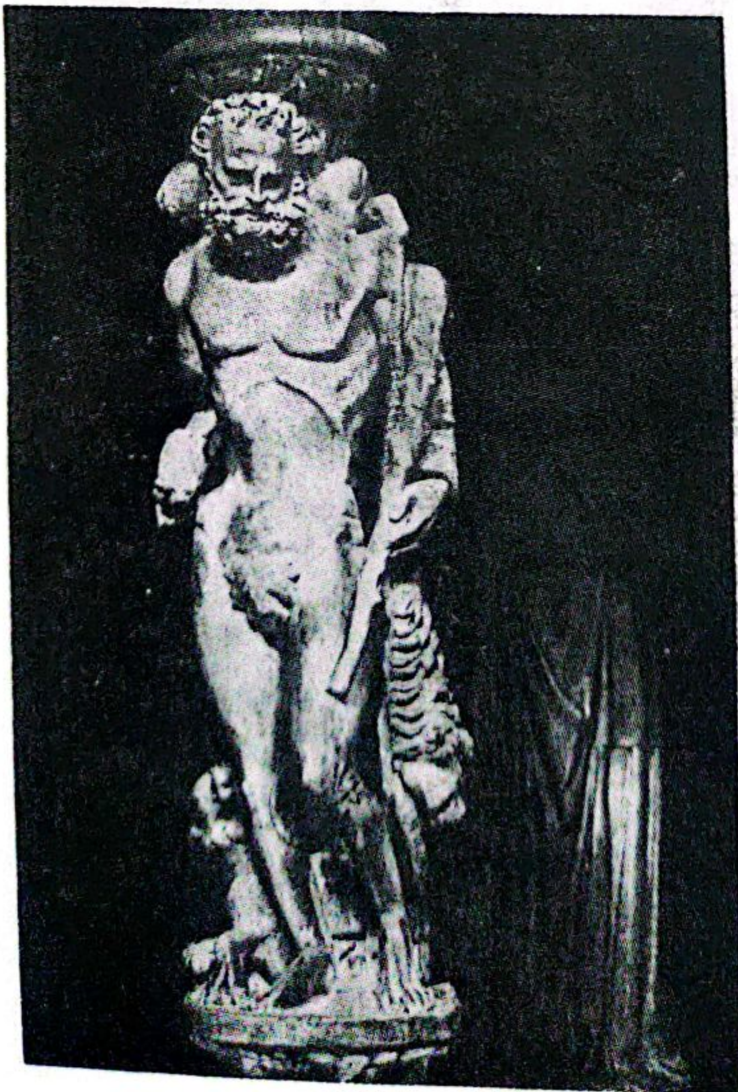
59. Giovanni Pisano, *Răstignirea*. Amvonul catedralei din Pisa.



60. Giovanni Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi"*. Amvonul catedralei din Pisa.



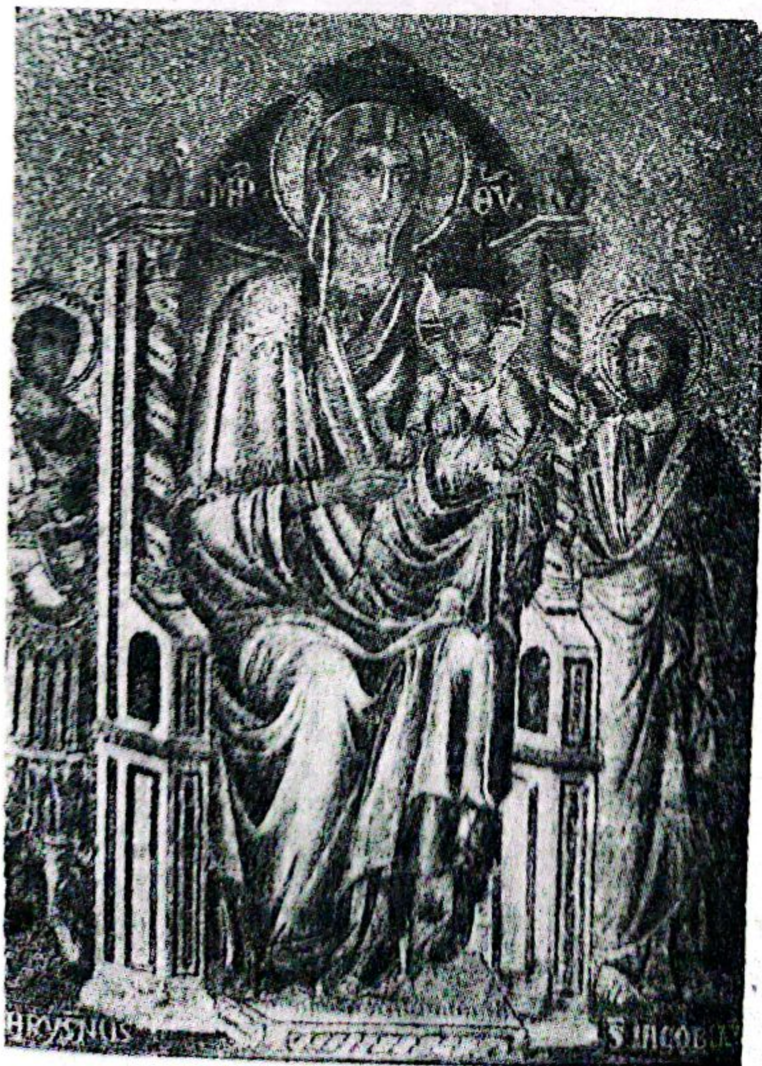
61. Giovanni Pisano, *Drepţii din „Judecata de apoi"*. Amvonul catedralei din Pisa.



62. Giovanni Pisano, *Hercules*. Amvonul catedralei din Pisa.

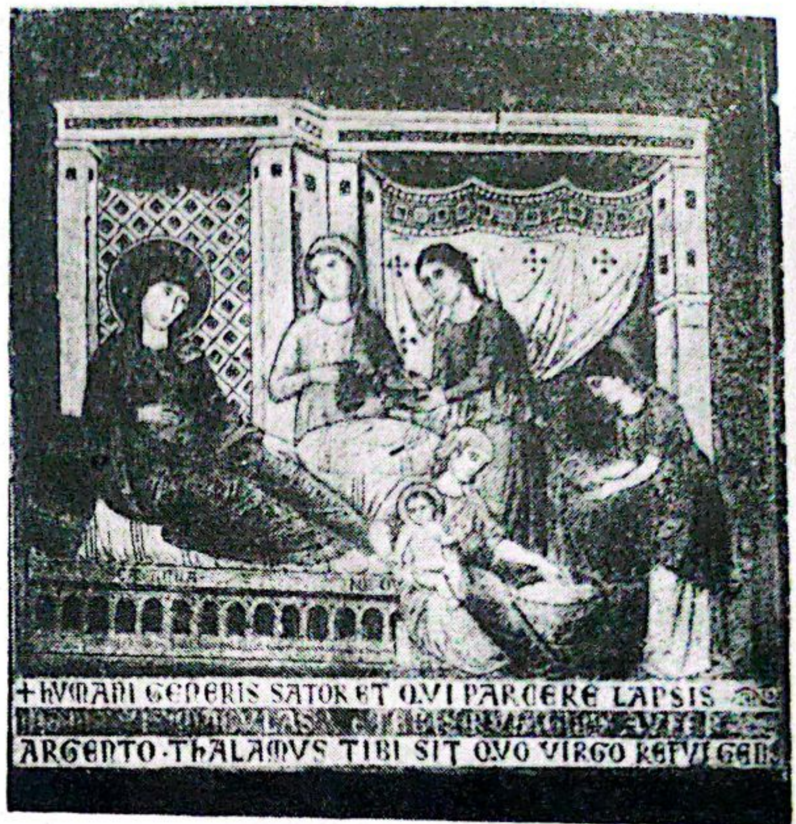


63. Școala romană. *Proroc* și friză din nișe. Frescă din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.



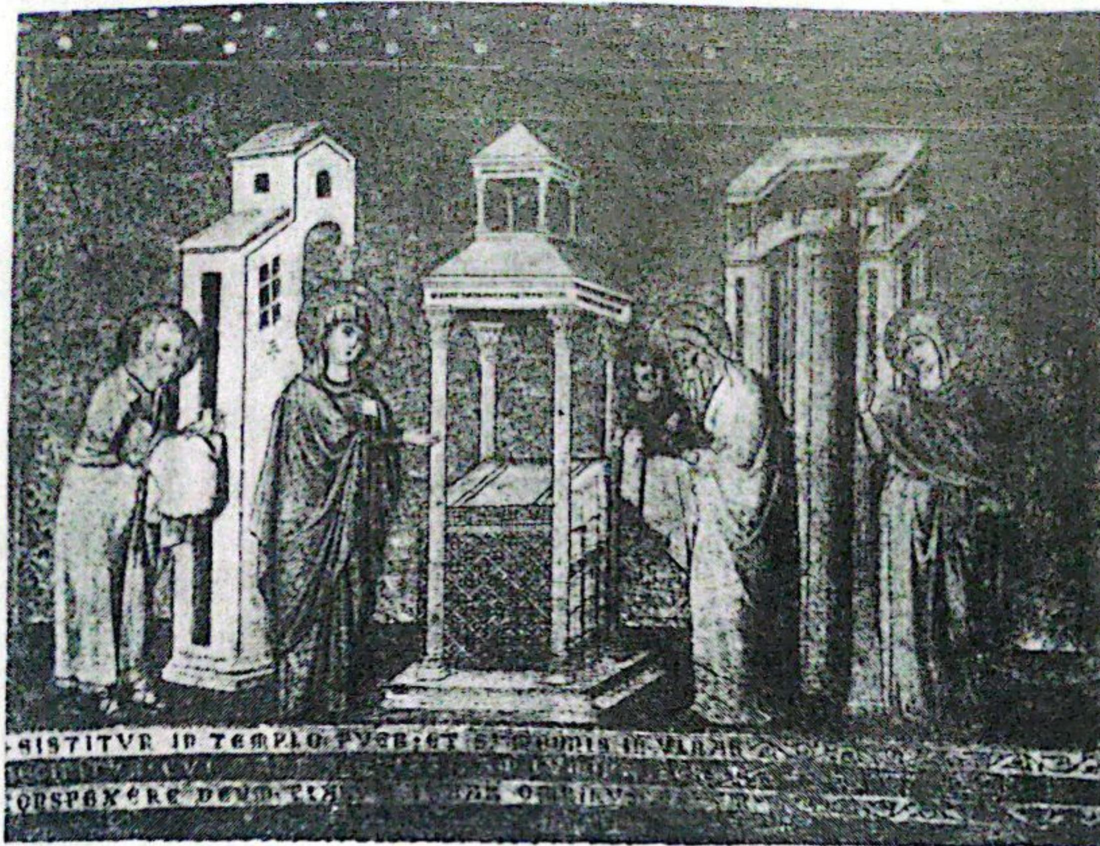
64. Pietro Cavallini, *Madona cu sf. Hrisogon și Iacob.* Mozaic din biserica San Hrisogon, Roma.

65. Pietro Cavallini, *Naşterea Maicii Domnului*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere.



66. Pietro Cavallini, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma.



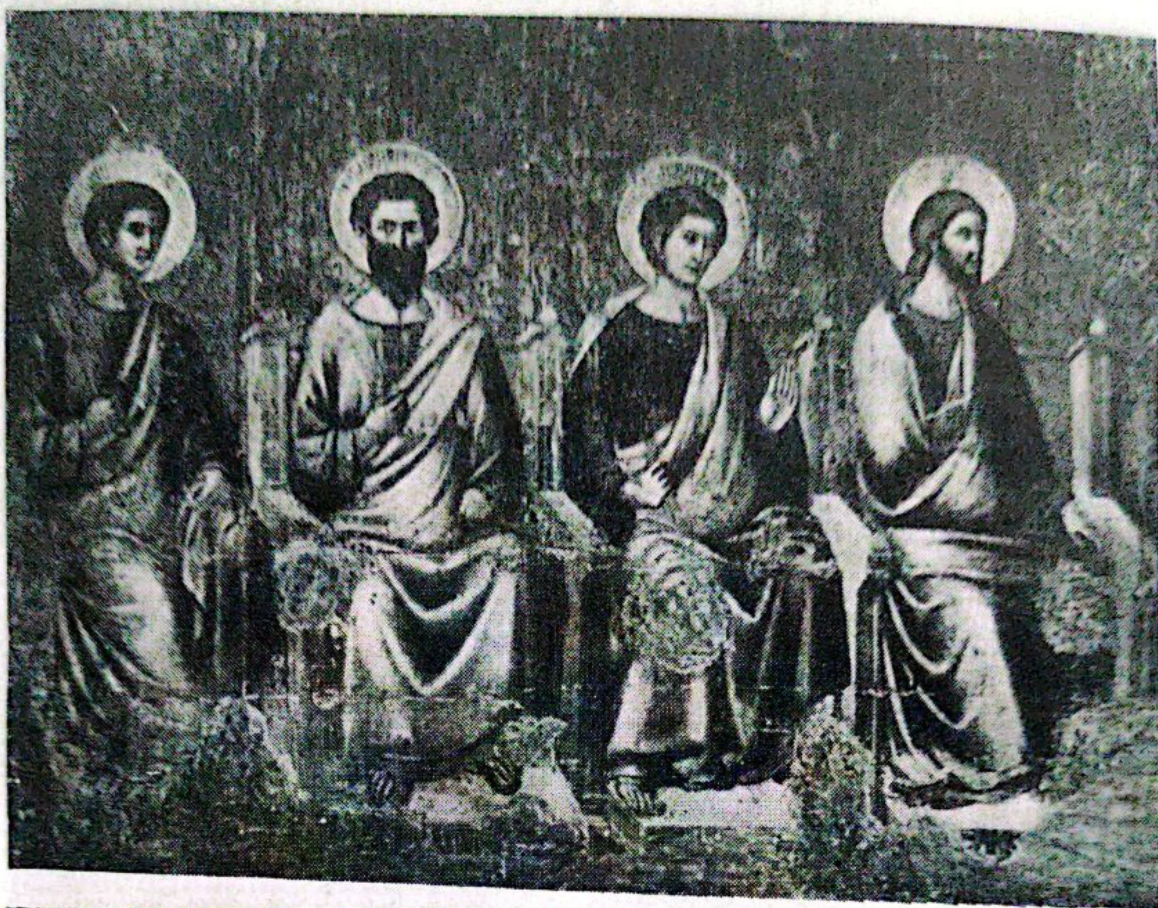


67. Pietro Cavallini, *Prezentarea la templu.* Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma.

68. Pietro Cavallini, *Cristos din „Judecata de apoi“.* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma.



69. Pietro Cavallini. *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma.





70. Pietro Cavallini, *Apostoli din „Judecata de apoi“*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma.



71. Pietro Cavallini. *Apostoli și Ioan Botezătorul* din *„Judecata de apoi"*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma.

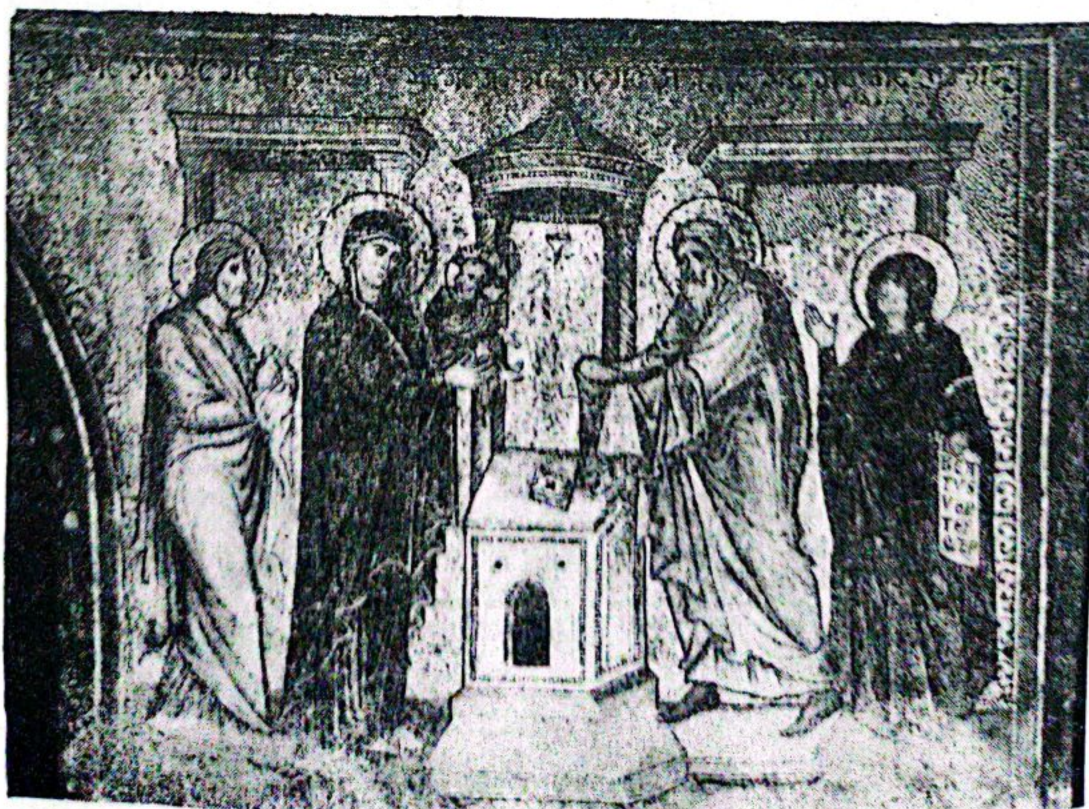


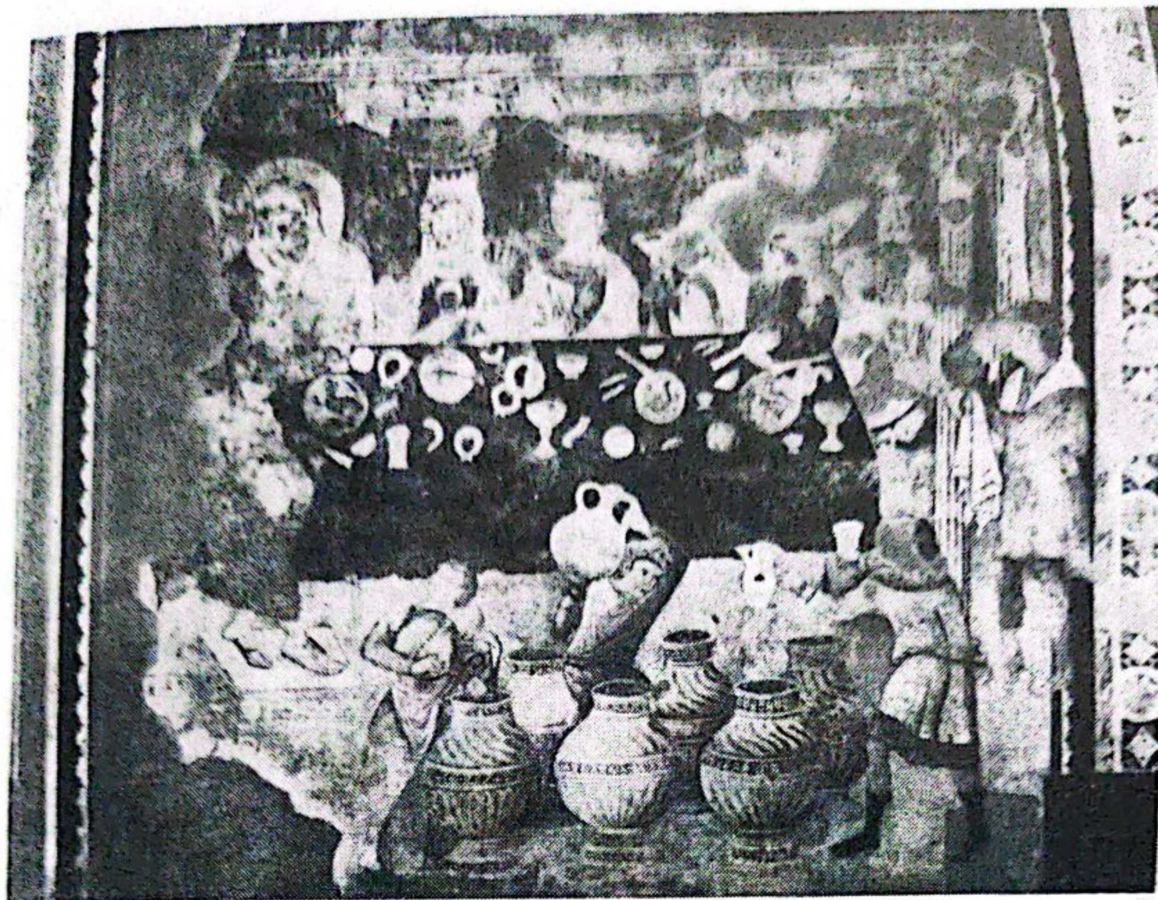
72. Pietro Cavallini, *Ingerii* din *„Judecata apoi"*. Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma.



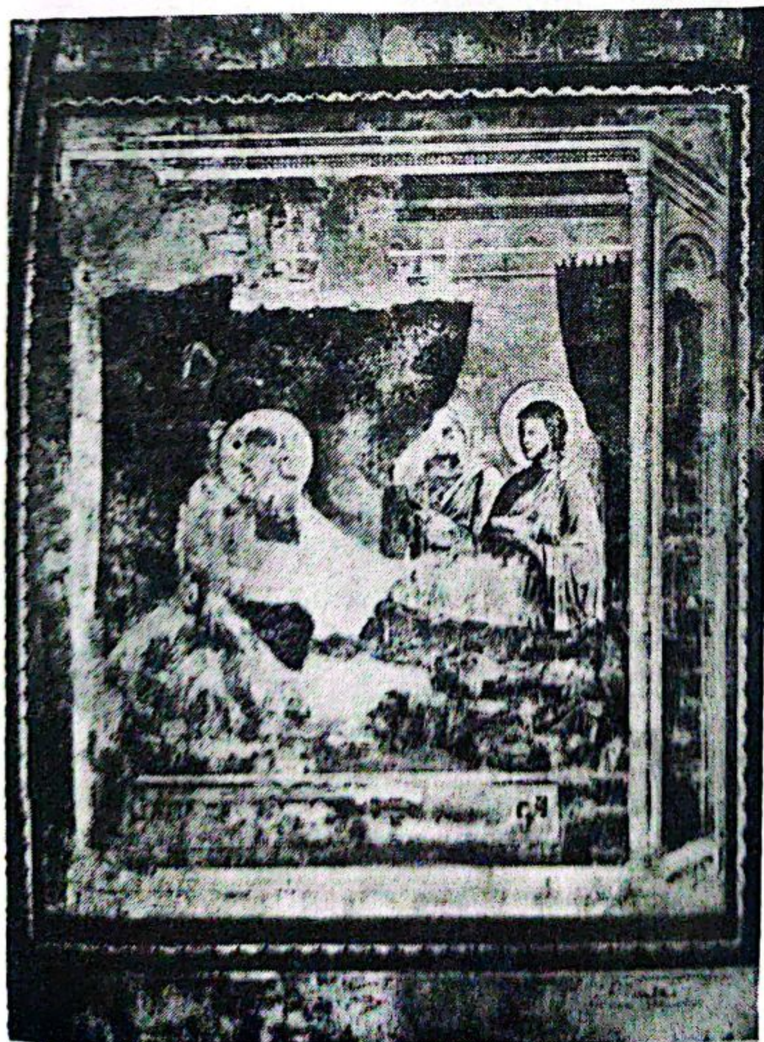
73. Torriti, *Buna Vestire*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.

74. Torriti, *Prezentarea la templu*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.



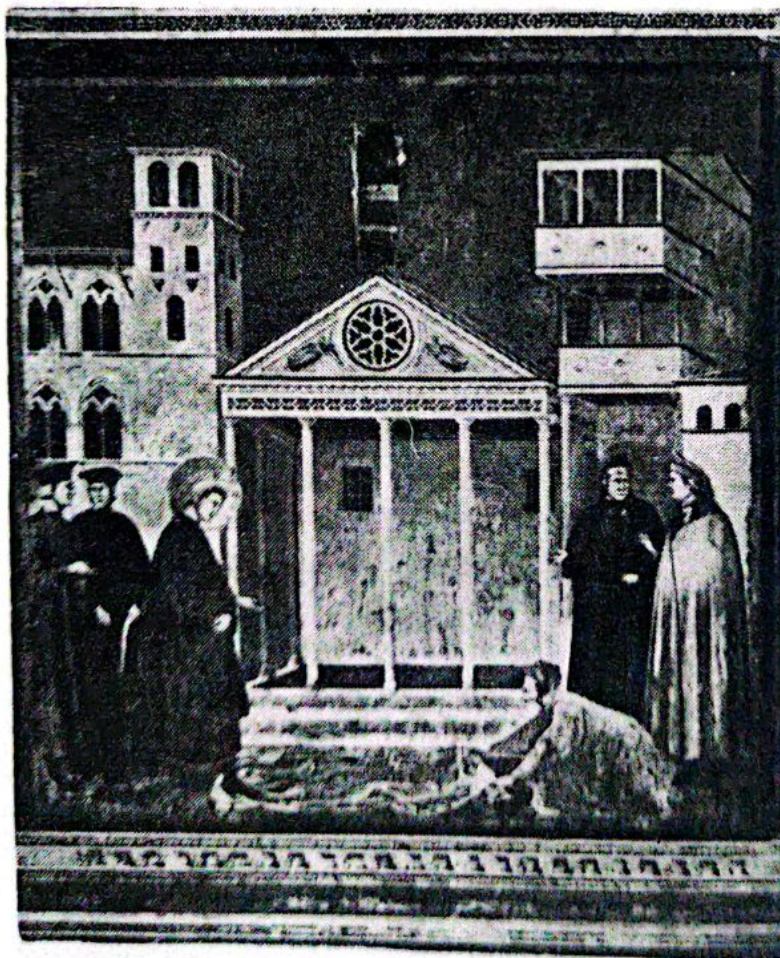


75. Școala romană, *Nunta din Cana.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



76. Maestrul lui Isaac, *Iacob în fața lui Isaac.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.





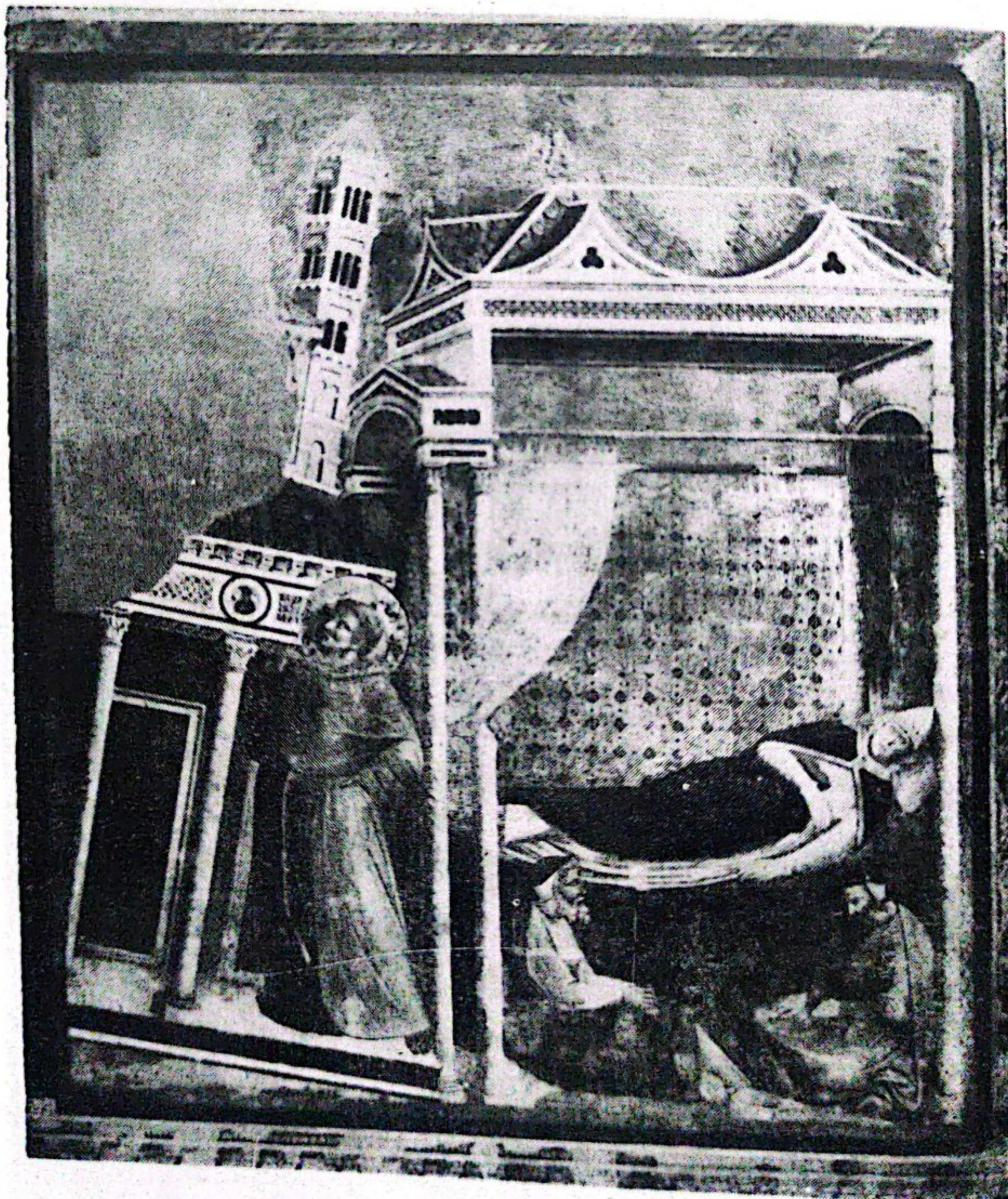
77. Maestrul lui Isaac, *Esau în fața lui Isaac*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

78. Maestrul Sf. Cecilia, *Schilodul prezicîndu-i tînărului Francisc o viitoare slavă*. Fresca din biserica superioară San Francesco Assisi.

79. Școala romană, *Francisc renegîndu-și tatăl*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



80. Școala romană, *Papei Inocențiu III i se arată în vis sf. Francisc sprijinind biserica.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.





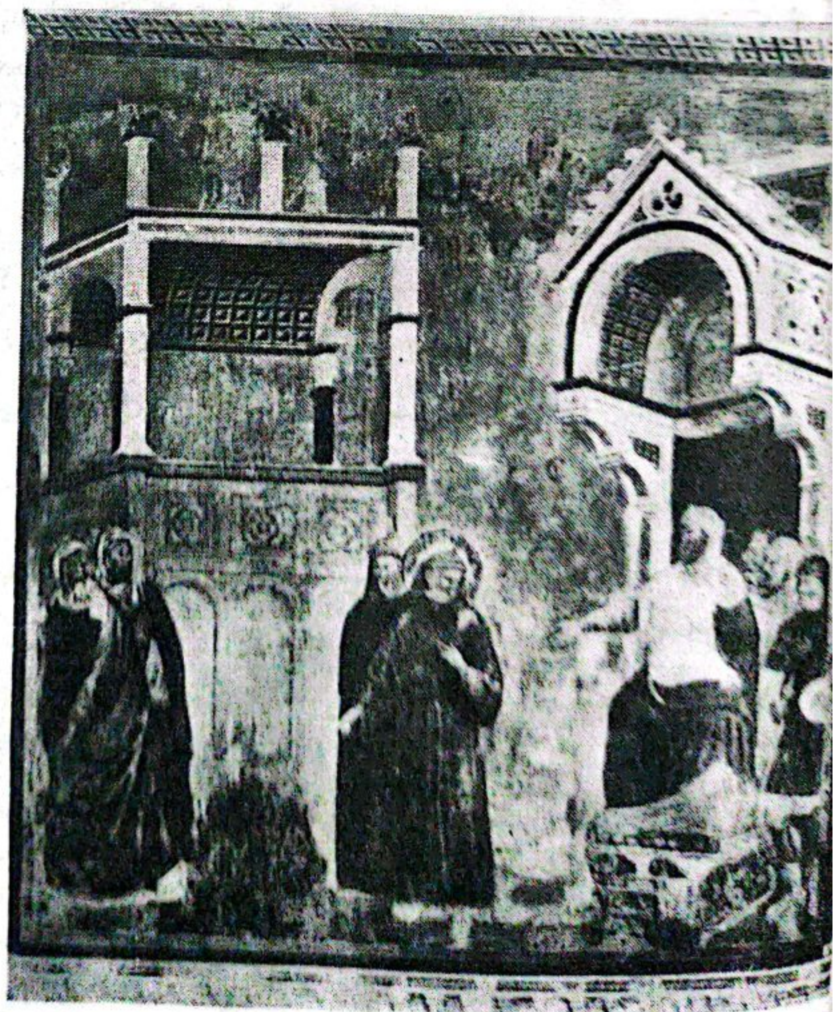
81. Școala romană, *Arătarea miraculoasă a sf. Francisc frăției.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



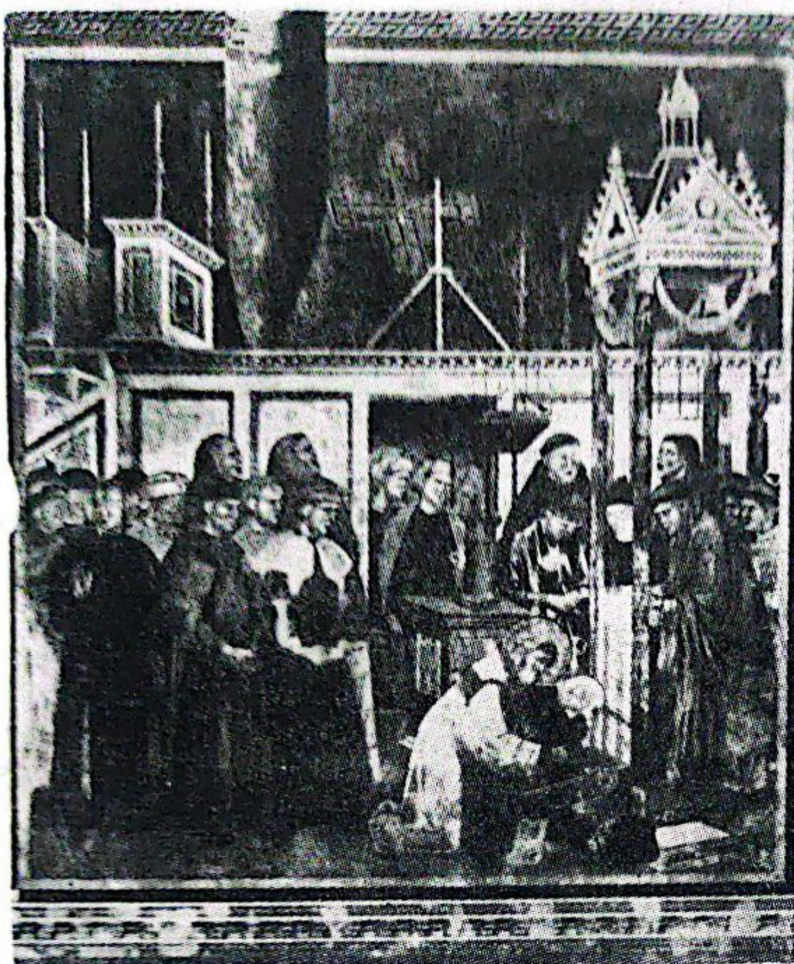
82. Școala romană, *Arătarea tronurilor cerești.* Frescă din biserica superioară sf. Francisc. Assisi.



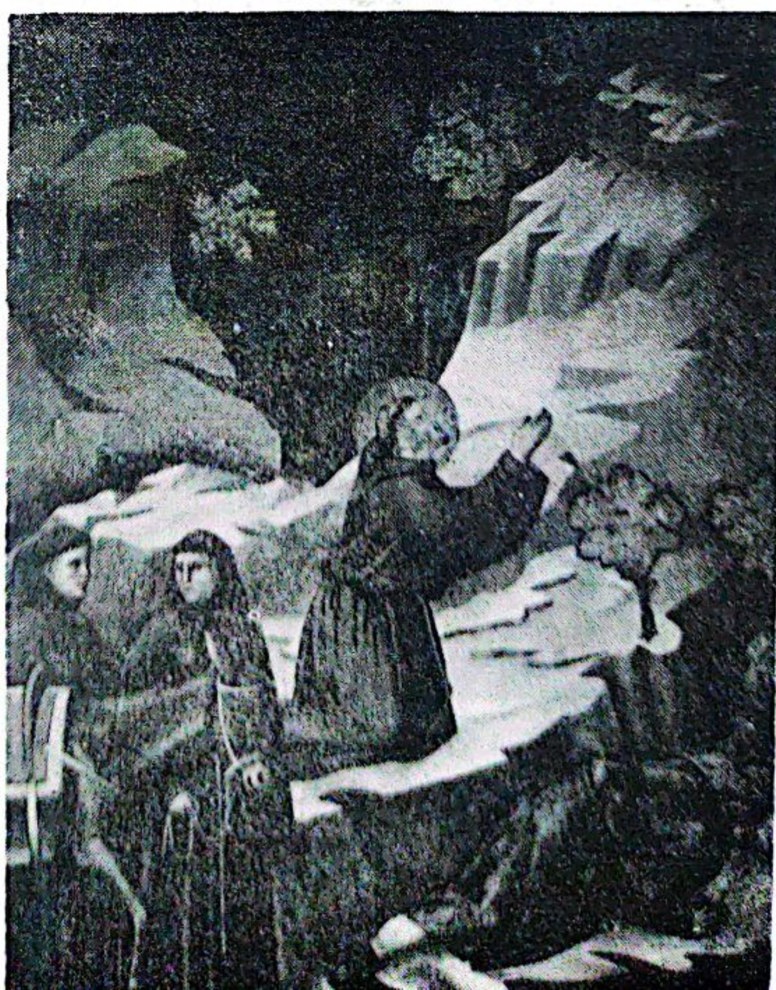
83. Școala romană *Izgonirea demonilor din Arezzo.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



84. Școala romană, *Sf. Francisc în fața Sultanului.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

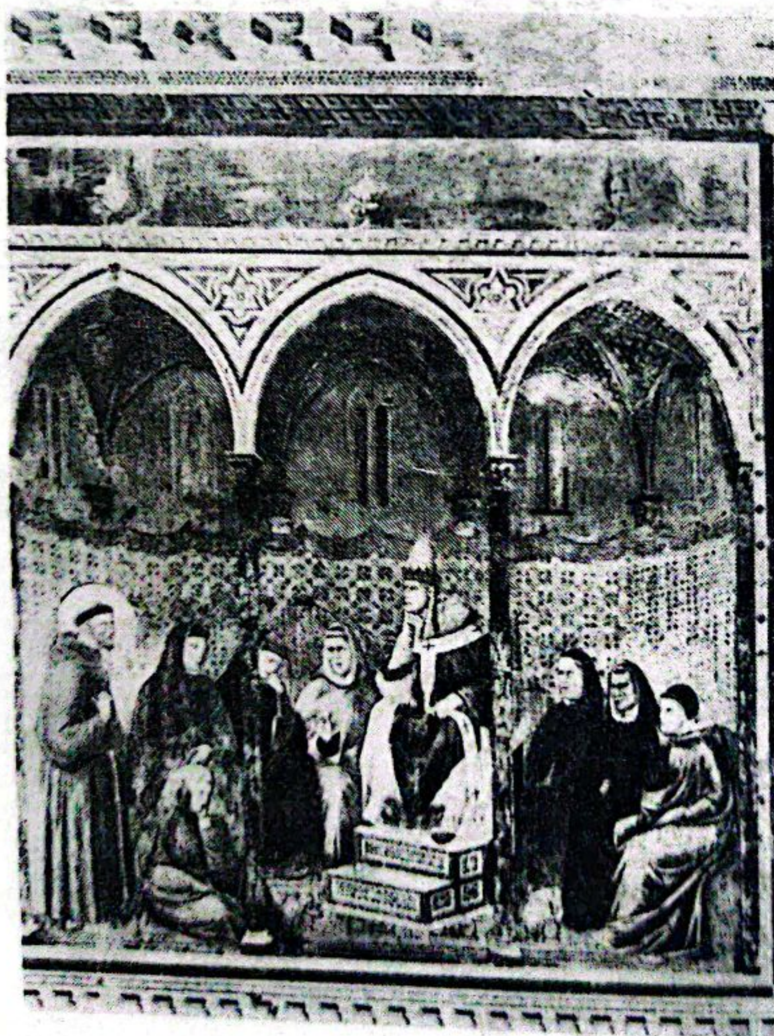


85. Școala romană, *Sărbătorirea Crăciunului în Greccio*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



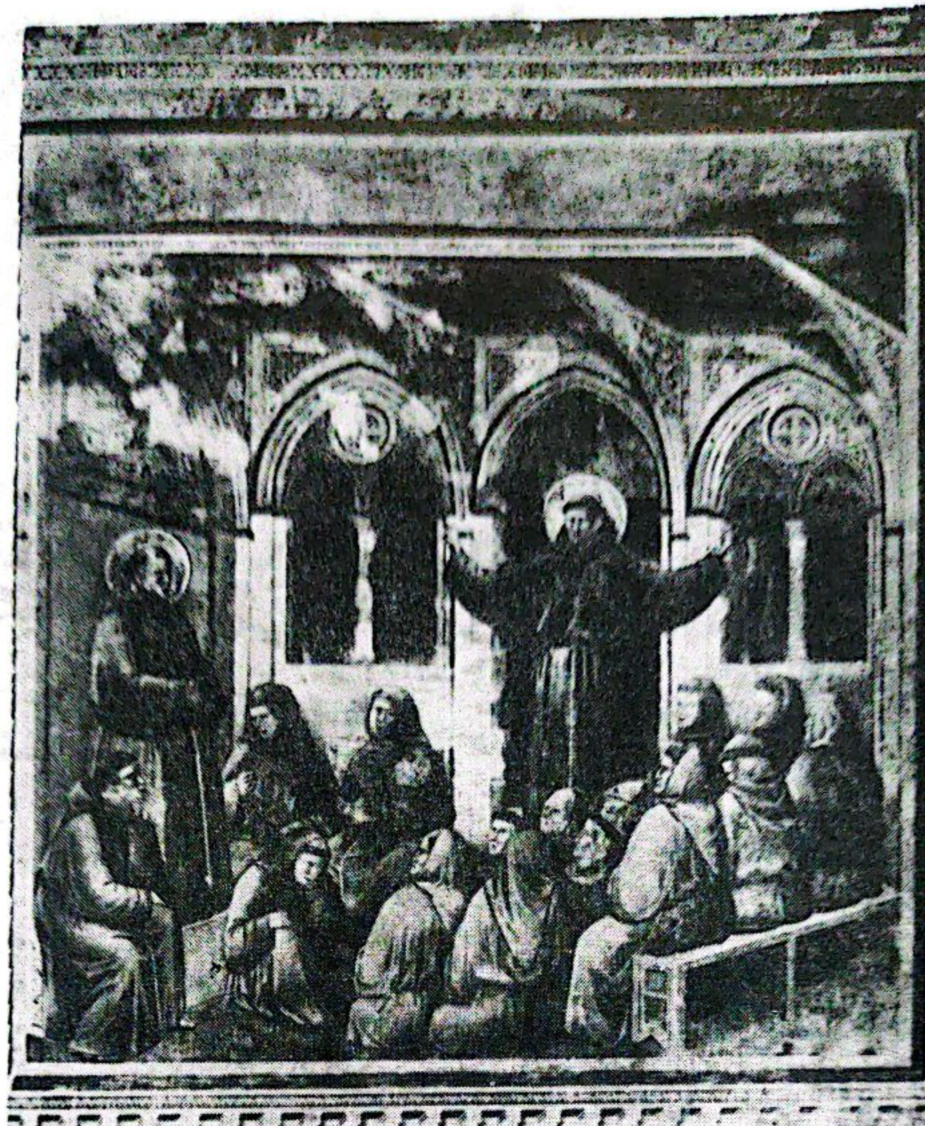
86. Școala romană, *Descoperirea miraculoasă a izvorului*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

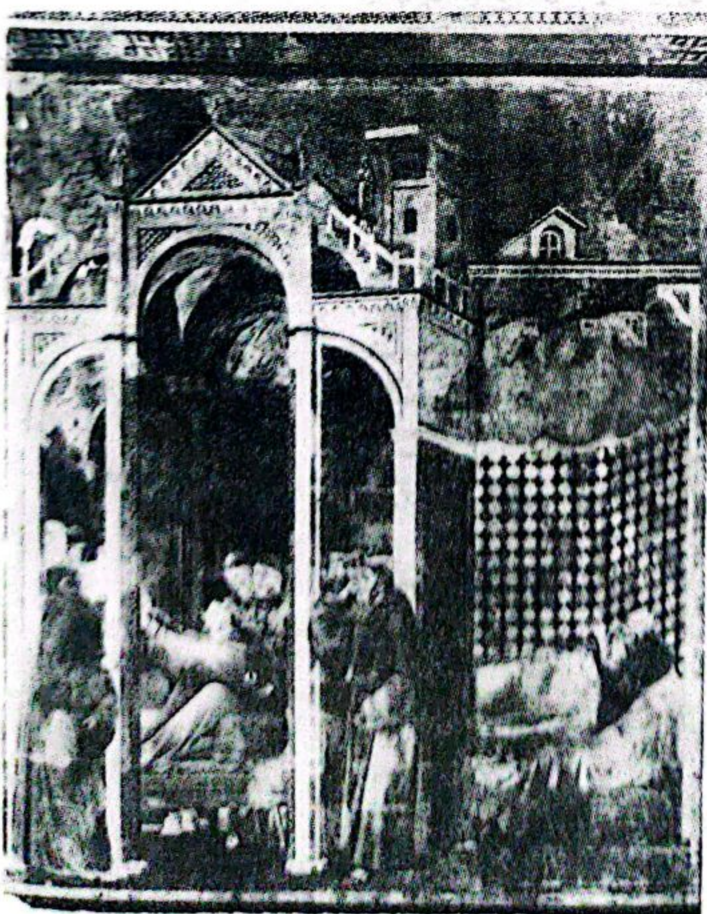




87. Școala romană. *Moartea seniorului din Celano*, detaliu. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

88. Școala romană. *Sf. Francisc predicînd în fața papei Honorius III.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.





89. Școala romană, *Apariția sf. Francisc în timpul predicii ținute de Antonio din Padova în Arles.* Frescă din biserica superioară San Francesco, Assisi.

90. Școala romană, *Moartea fratelui Augustin și vedenia episcopului Guido din Assisi.* Frescă din biserica superioară San Francesco, Assisi.





91. Școala romană, *Convertirea lui Ieronim din Assisi.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

92. Maestrul Sf. Cecilia, *Vindecarea celui rănit de tîlhari.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

93. Maestrul Sf. Cecilia, *Învierea unei păcătoase nepocăite*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.

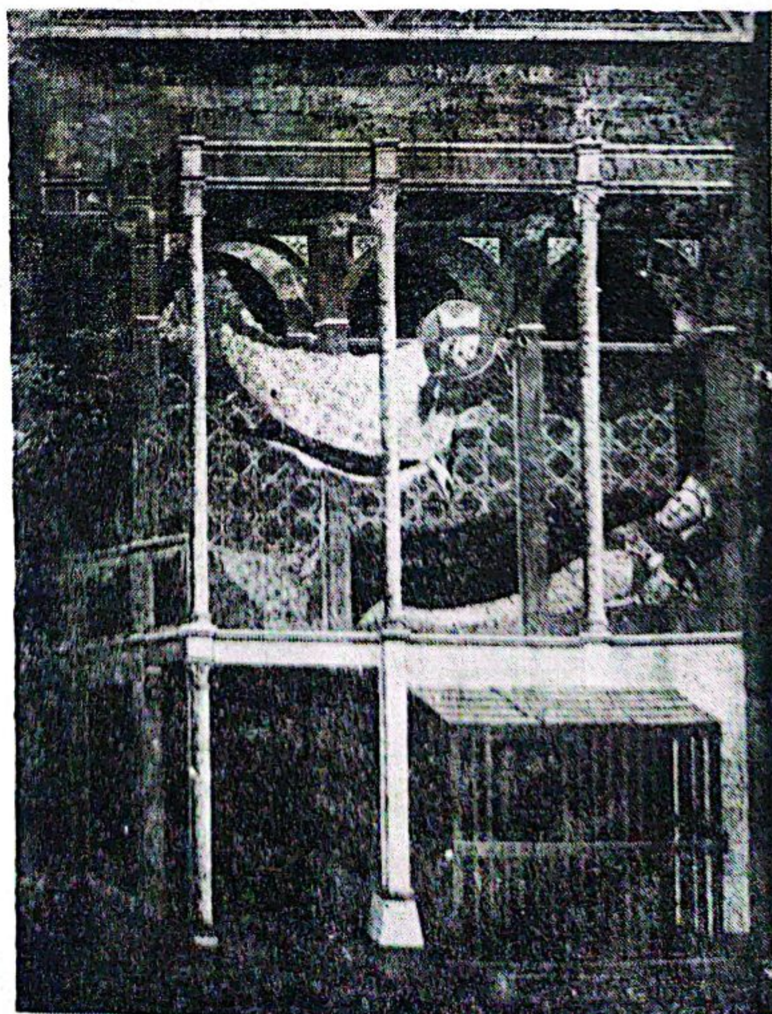




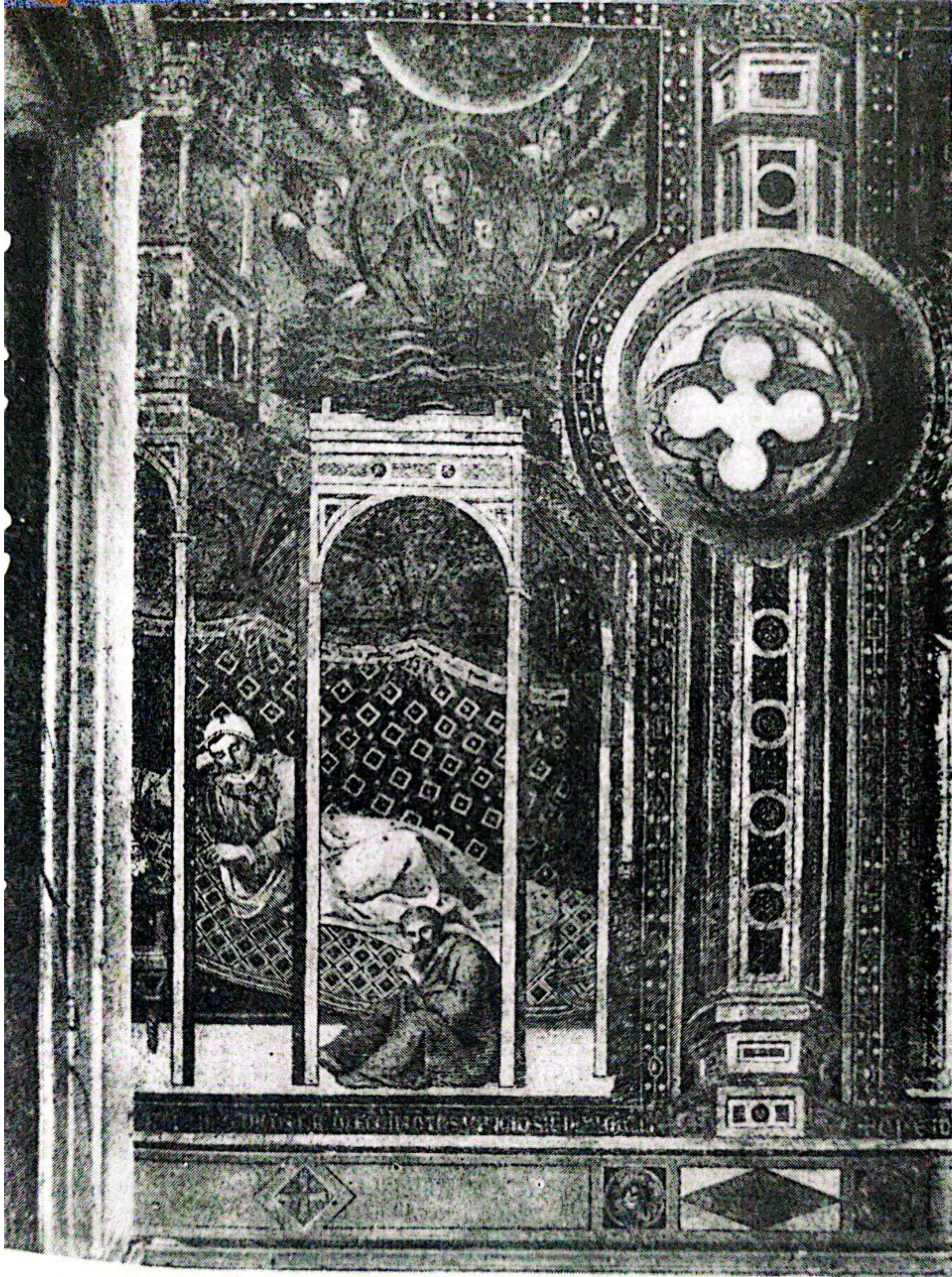
94. Maestrul Sf. Cecilia, *Eliberarea din temniță a lui Pietro din Assisi învinuit de erezie*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi.



95. Școala romană, *Sf. Nicolae oprind călăul care se pregătea să execute soldații învinuiți pe nedrept.* Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi.

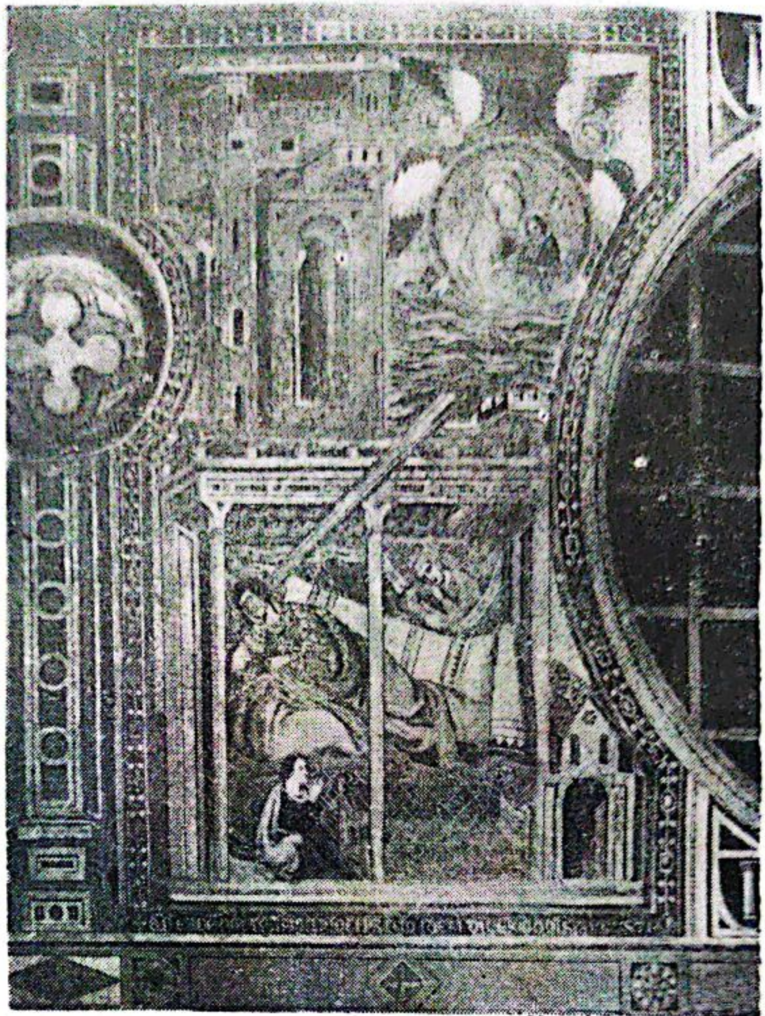


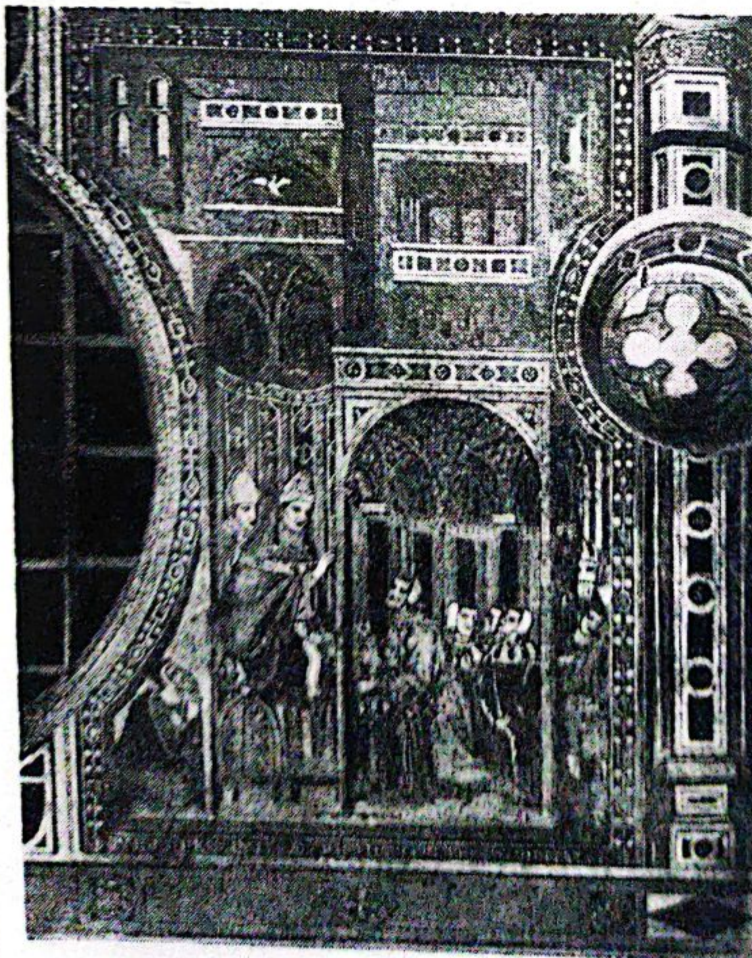
96. Școala romană, *Sf. Nicolae îl anunță pe împăratul Constantin despre cei întemnițați pe nedrept.* Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi.



97. Școala romană, *Scenă din legenda despre punerea temeliilor bisericii Santa Maria Maggiore*. Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.

98. Școala romană. *Scenă dn legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.

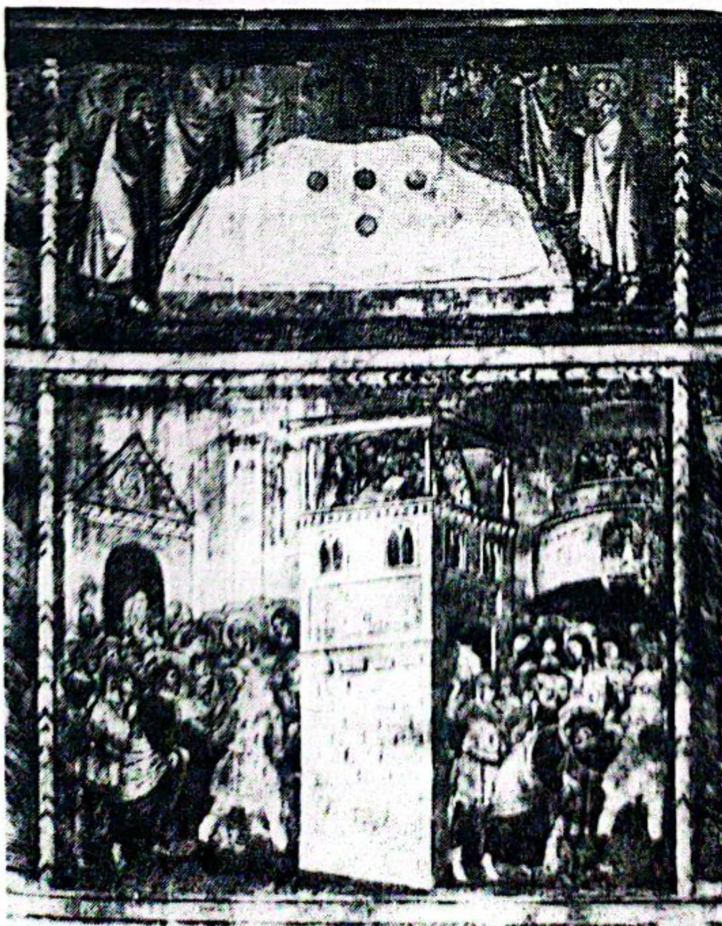




99. Școala romană. *Scenă din legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma.

100. Școala romană. *Sf. Agnesa mergînd spre locul execuției.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole.





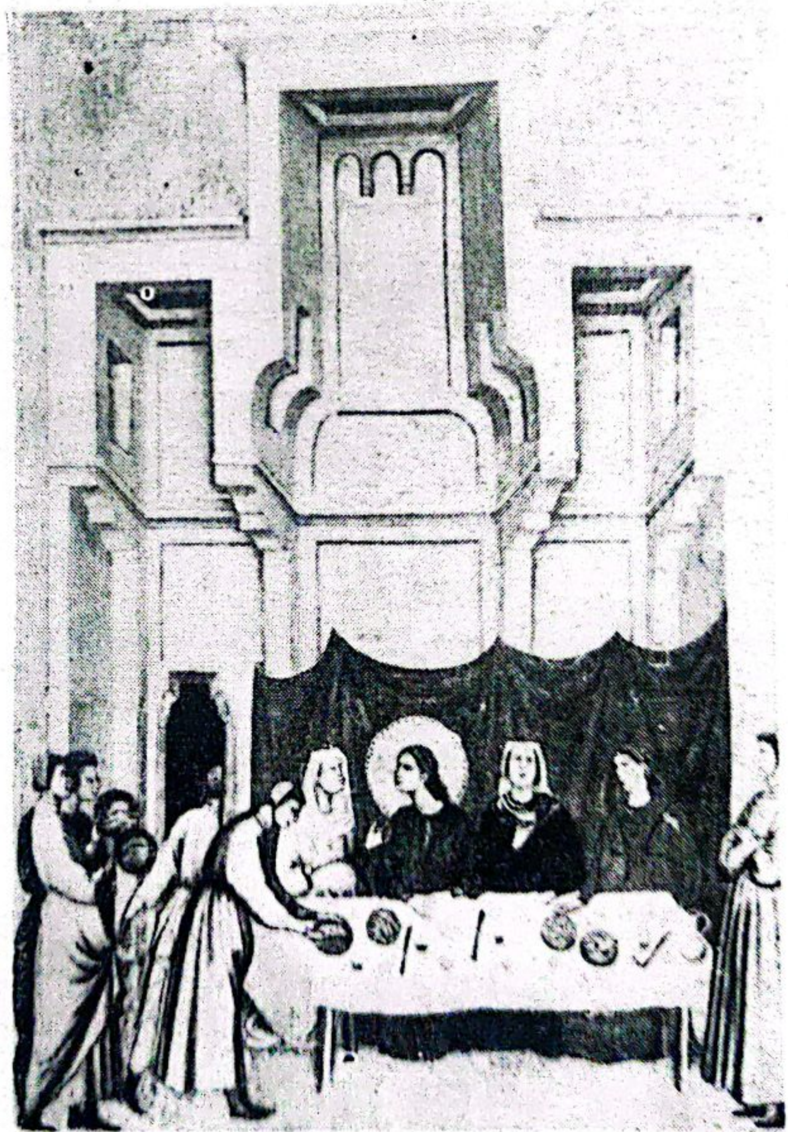
101. Școala romană. *Pilat îl predă pe Cristos iudeilor.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole

102. Maestrul Sf. Cecilia. *Madona*. San Giorgio sulla Costa. Florența.

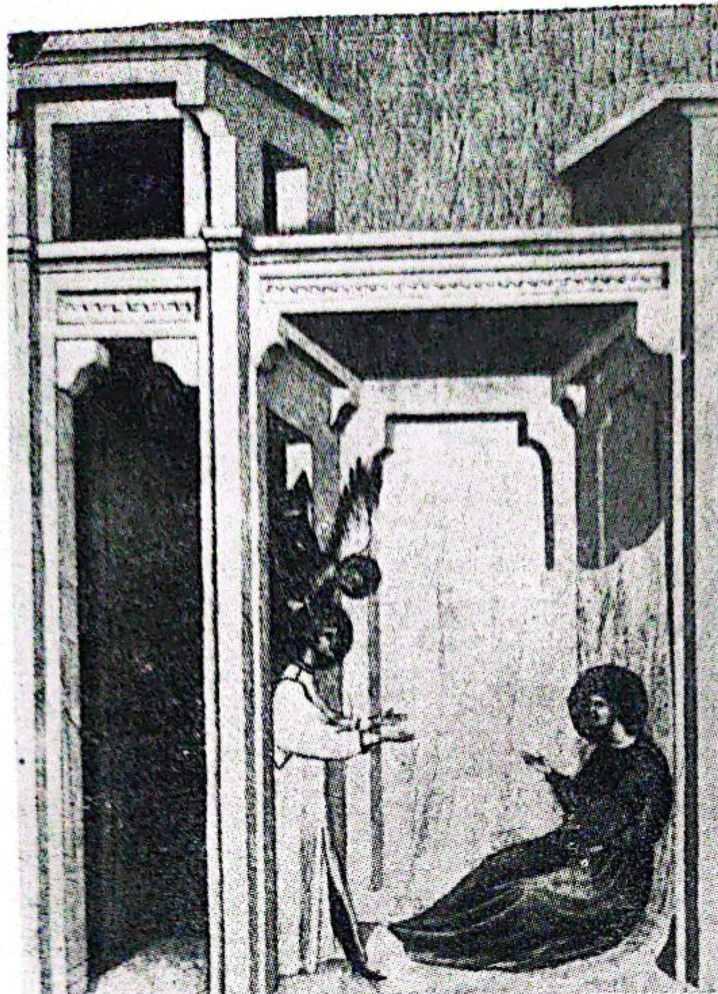




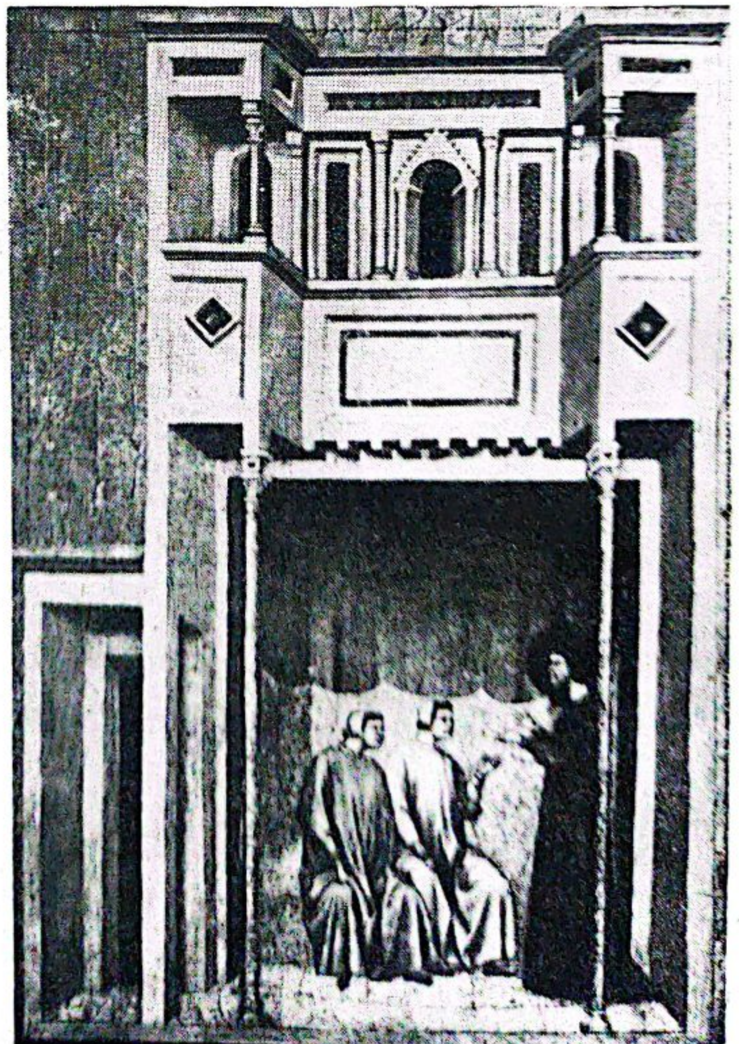
103. Maestrul Sf. Cecilia. *Sf. Cecilia.* Icoană de altar. Uffizi. Florența.



104. Maestrul Sf. Cecilia, *Ospăț de nuntă.* Detaliu. Uffizi. Florența.

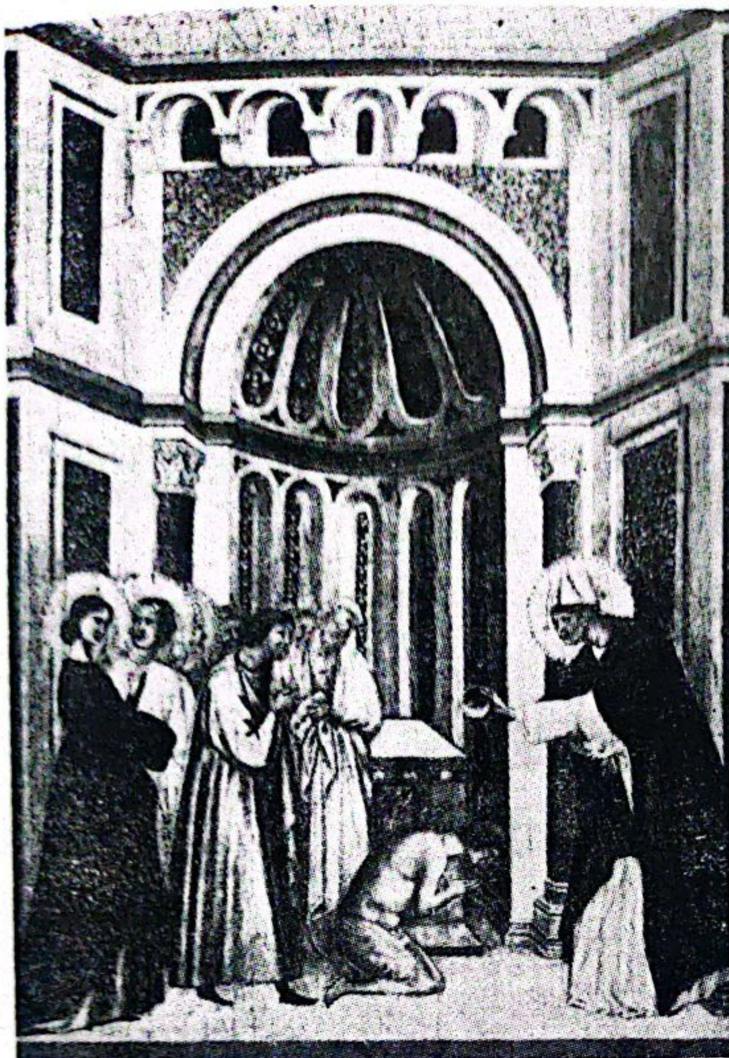


105. Maestrul Sf. Cecilia. *Valerius întorcîndu-se la soția sa Cecilia după convertirea la creștinism.* Detaliu din icoana de altar. Uffizi, Florența.



106. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Cecilia convingîndu-l pe fratele lui Valerius să treacă la creștinism.* Detaliu. Uffizi. Florența.

Sf.
ale-
cîn-
so-
eci-
con-
la
.
din
al-
fizi,

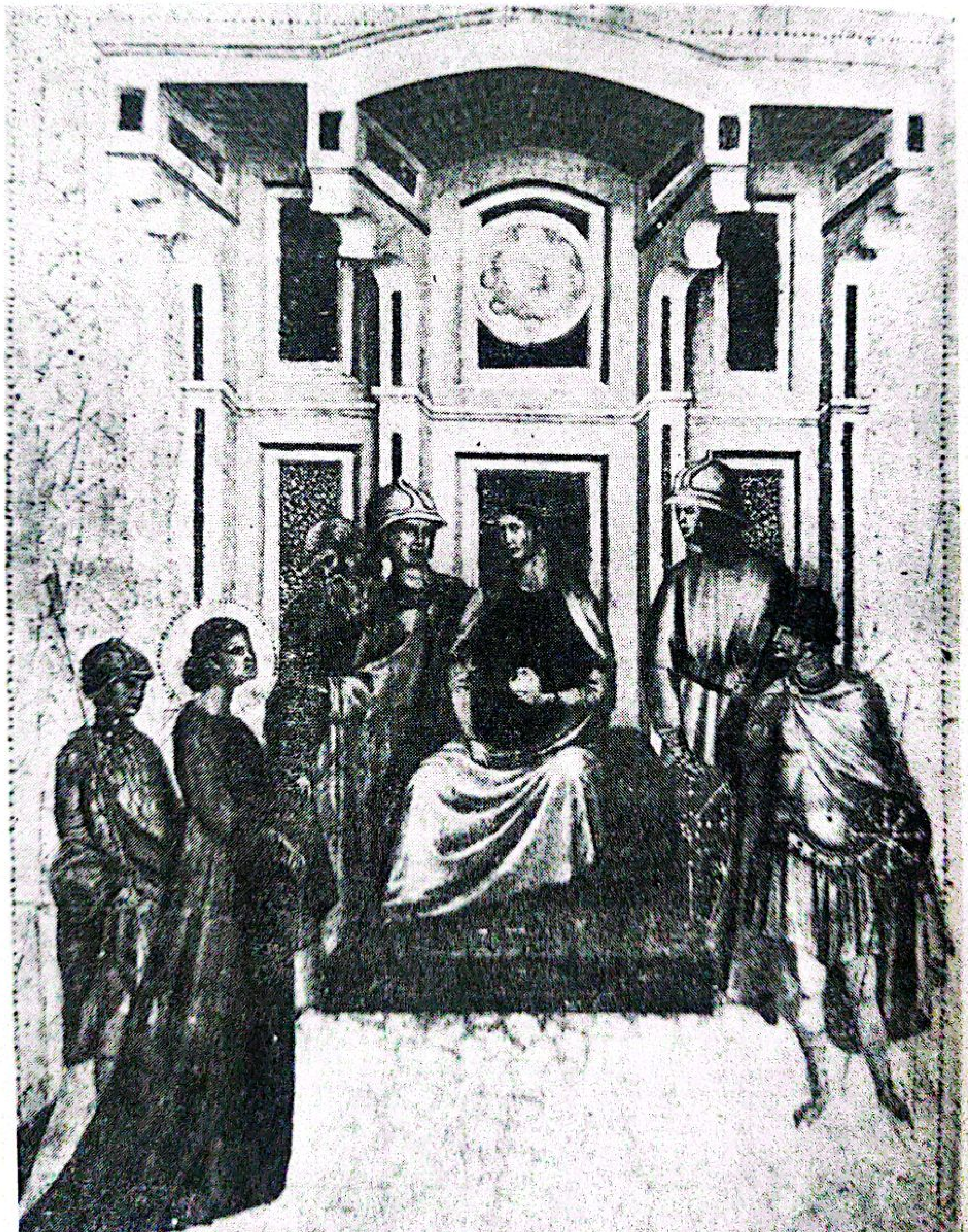


107. Maestrul Sf. Cecilia. *Creştinarea fratelui lui Valerius.* Detaliu. Uffizi. Florenţa.



108. Maestrul Sf. Cecilia. *Sf. Cecilia predicînd.* Detaliu. Uffizi, Florenţa.

109. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Cecilia arestată și adusă în fața prefectului*. Detaliu. Uffizi, Florența.



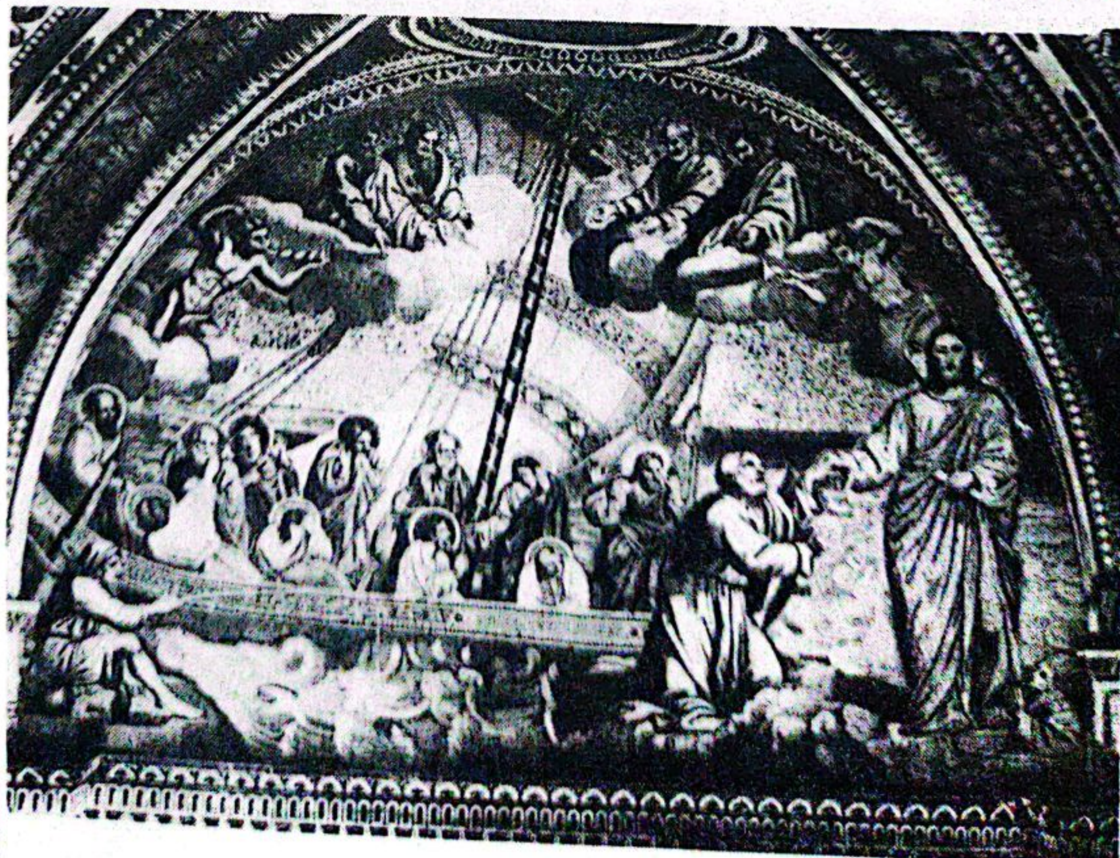


110. Maestrul Sf. Cecilia, *Madona cu sfinți și îngeri.* Santa Marguerita a Montici.

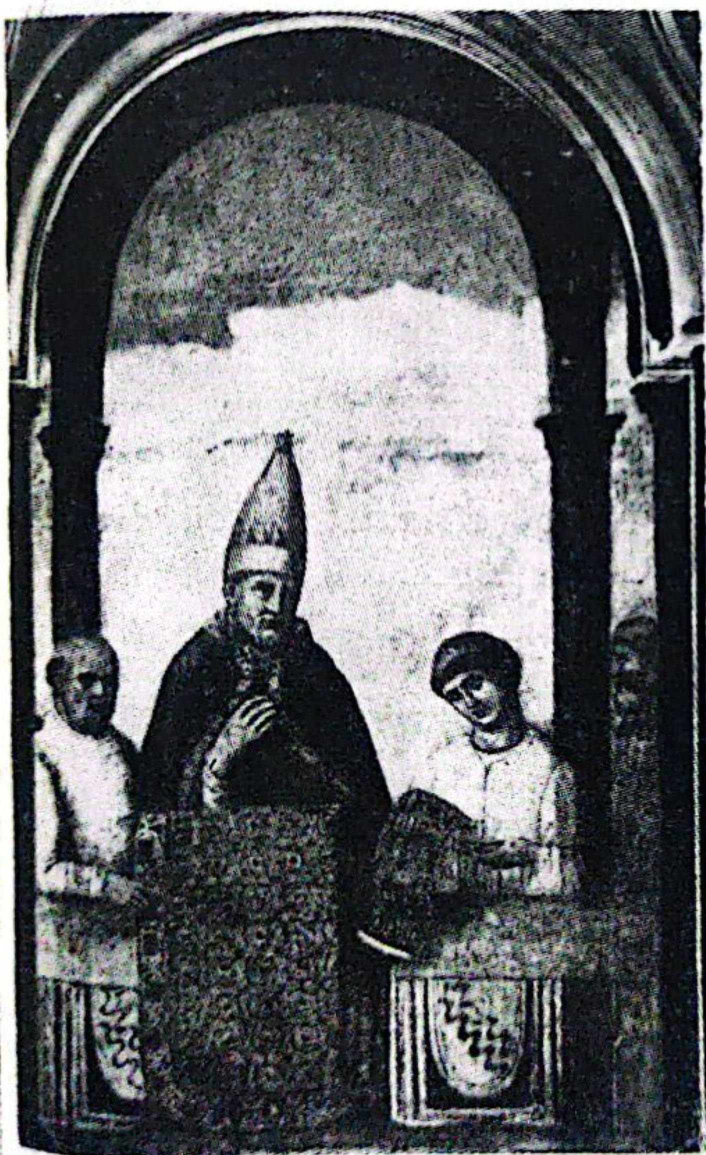


111. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Marguerita*, Icoană de altar. Santa Marguerita a Montici.

112. Giotto, *Navicella*. Mozaic din catedrala sf. Petru, Roma.

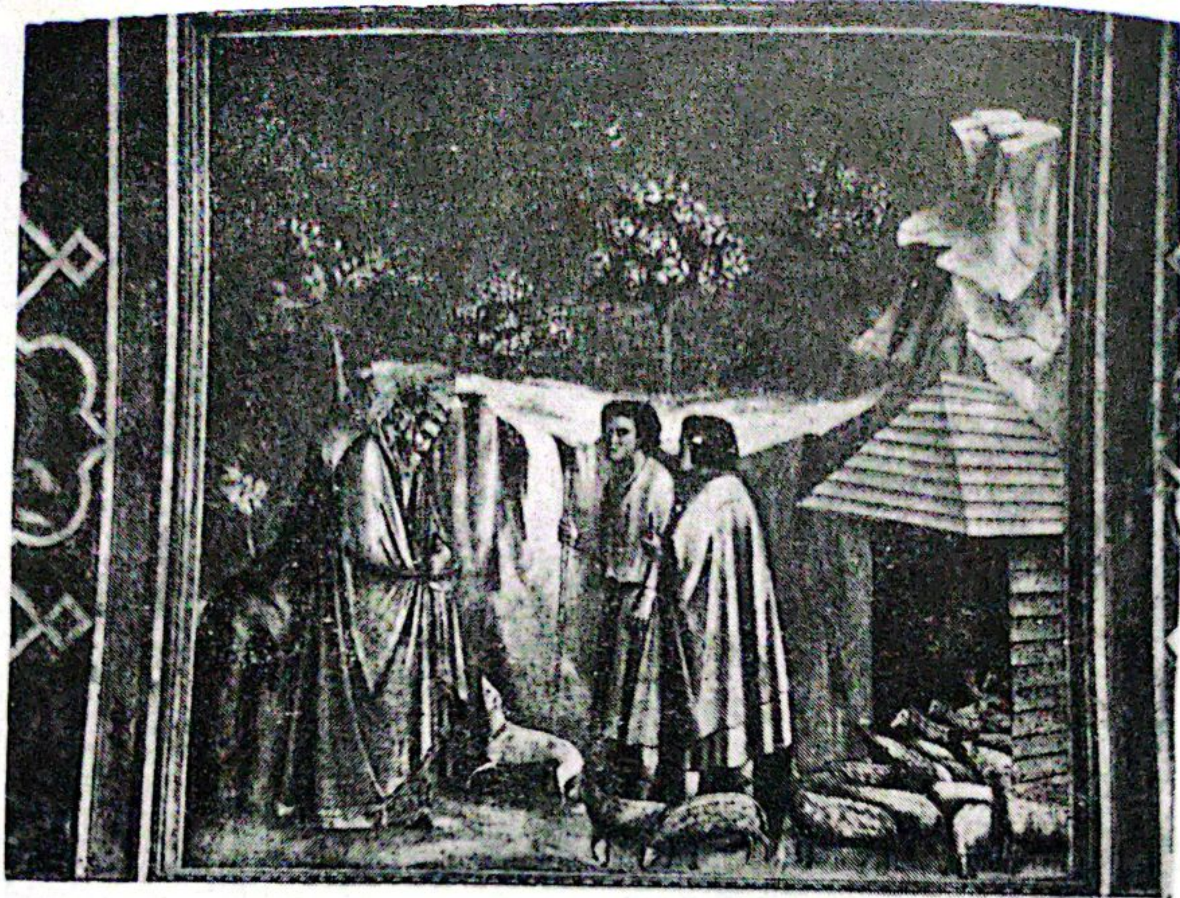


113. Giotto. *Papa Bonifaciu VIII cu cardinalii.* Fragment deteriorat din palatul lateran din Roma.





114. Cappella dell' Arena din Padova cu frescele lui Giotto. Vedere interioară.



115. Giotto, *Intoarcerea lui Ioachim la păstori.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.

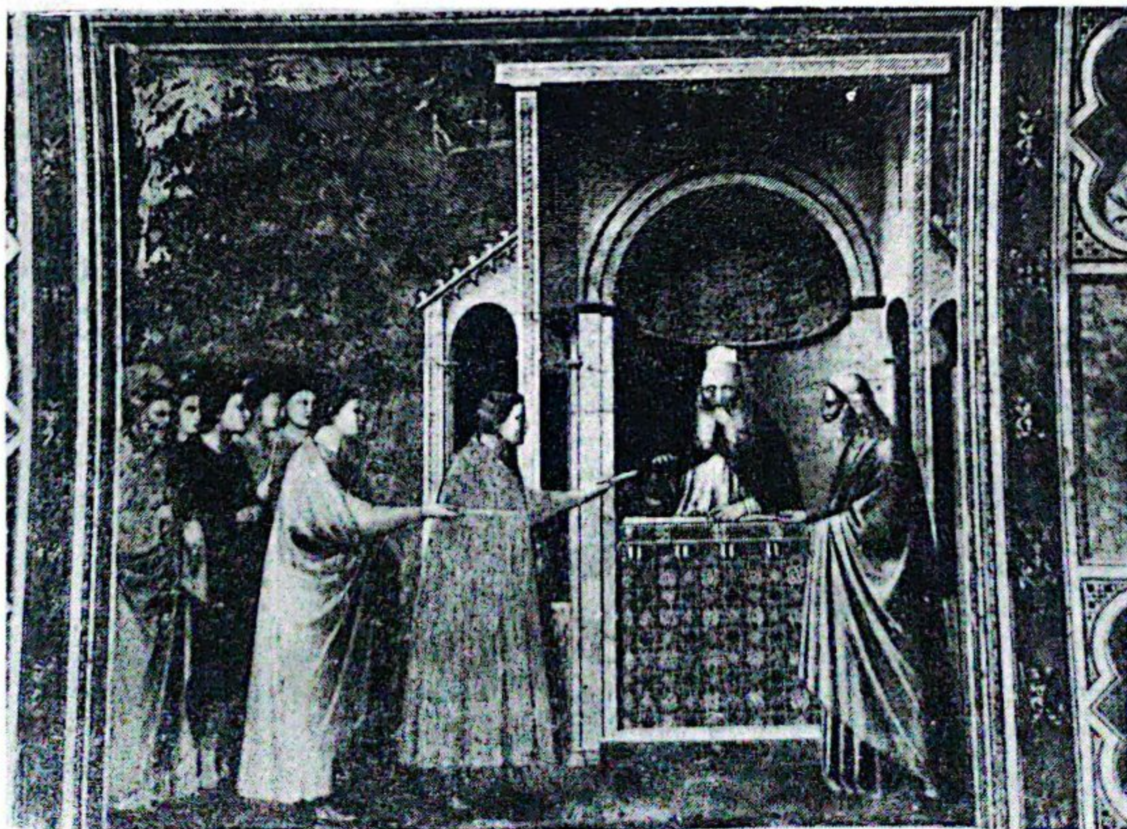


116. Giotto. *Ingerul arătîndu-se Annei.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.

117. Giotto. *Intîlnirea lui Ioachim cu Anna.* Detaliu din fresca din Cappella dell'Arena. Padova.



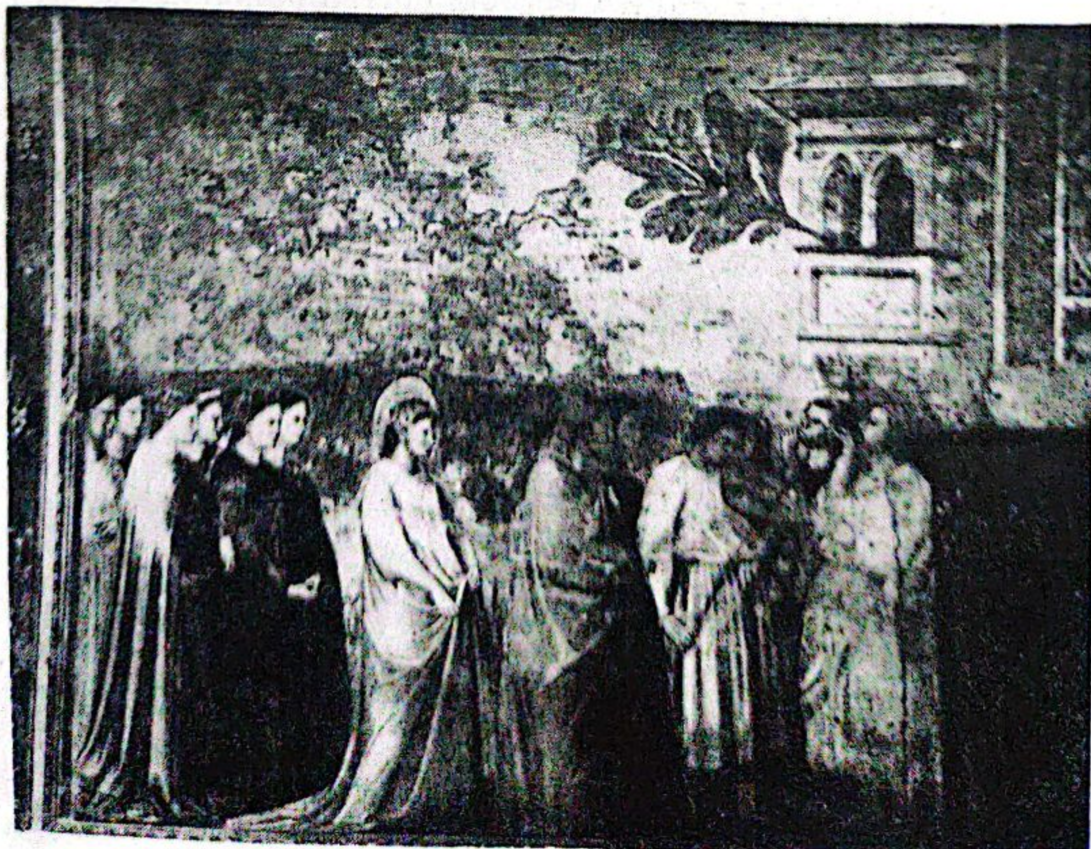
118. Giotto. *Pretendenții la însurătoare îi dau marelui preot bastoanele.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



119. Giotto. *Logodna Mariei cu Iosif*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



120. Giotto. *Procesiunea de nuntă a Mariei*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



121. Giotto, *Vizita Mariei la Elisabeta*. Frescă din Cappella dell'Arena, Padova.



122. Giotto. *Fuga în Egipt.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



→

124. Giotto, *Izgonirea negustorilor din templu.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



123. Giotto, *Uciderea pruncilor*. Frescă din Cappella dell' Arena. Padova.

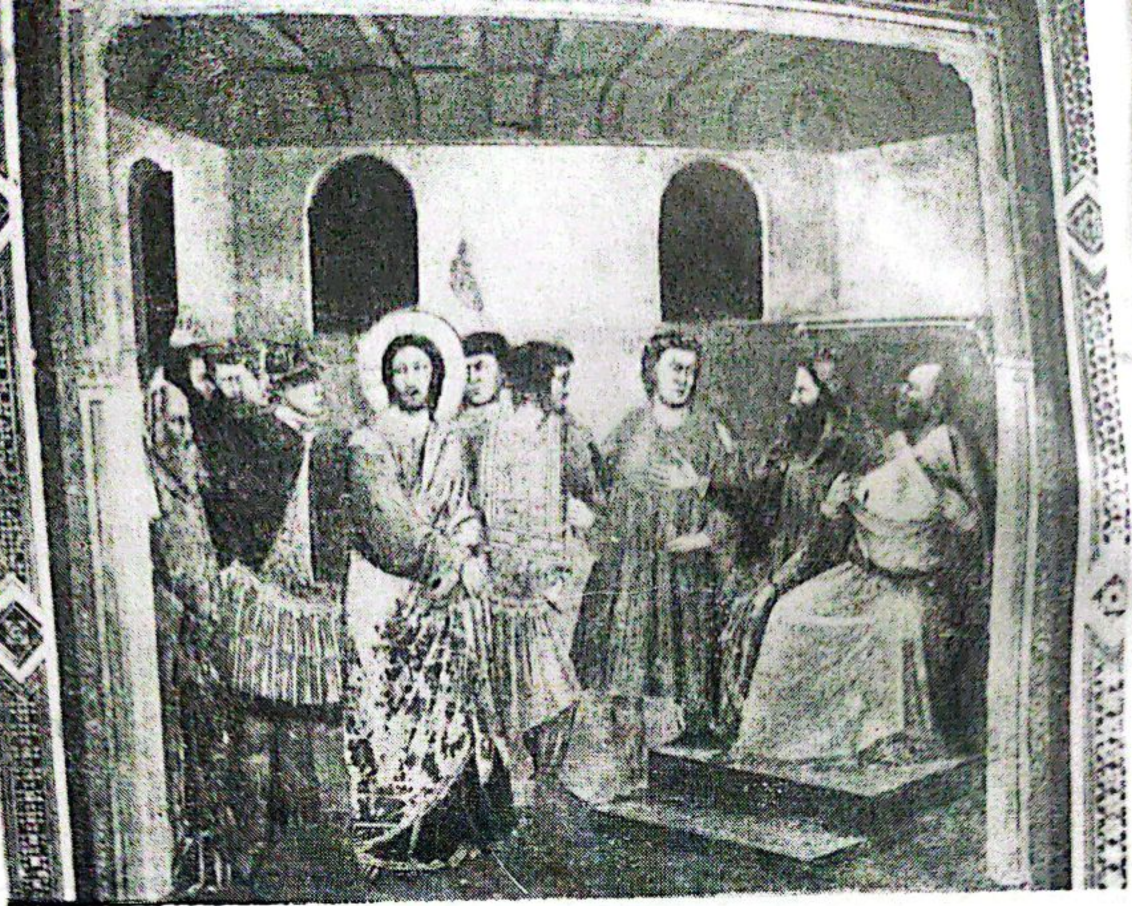




125. Giotto. *Cina cea de taină.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.

126. Giotto. *Sărutul lui Iuda. Fragment.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.





127. Giotto. *Cristos în fața lui Caiafa*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



128. Giotto. *Batjocorirea lui Cristos*. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova

129. Giotto. *Jelirea lui Cristos.* Frescă din Cappella dell' Arena. Padova.



130. Giotto. *Drepții din „Judecata de apoi".* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



131. Giotto. *Enrico Scrovegni aduce în dar modelul capelei construite de el.* Detaliu din *Judecata de apoi.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.



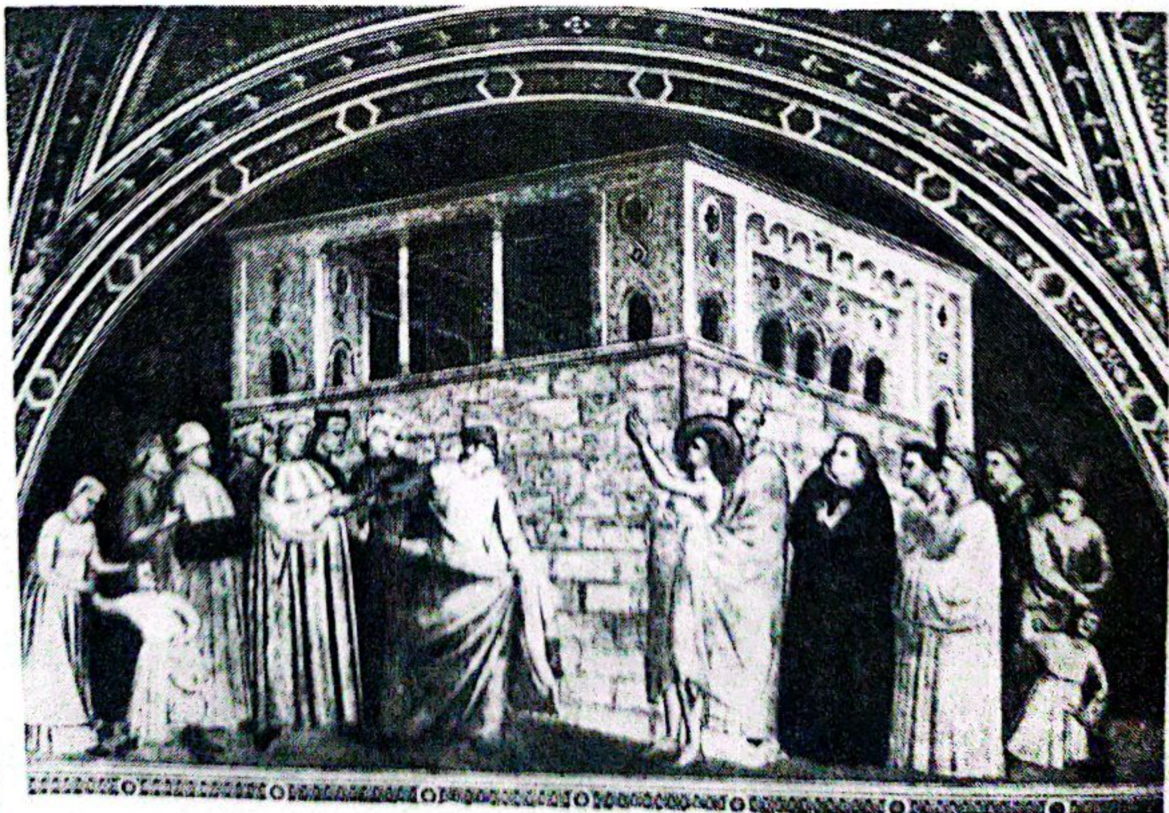


132. Giotto. *Alegoria Nestatorniciei.* Frescă din Cappella dell' Arena. Padova.

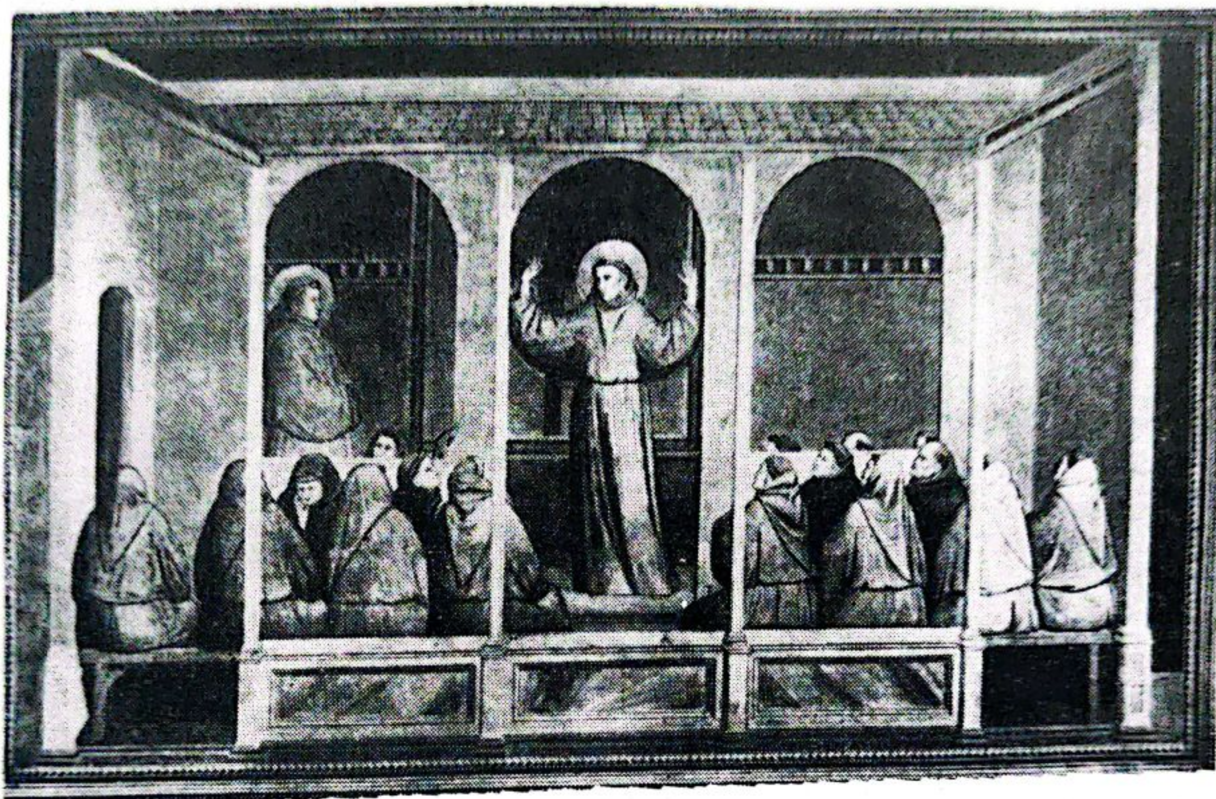


133. Giotto. *Alegoria speranței.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova.

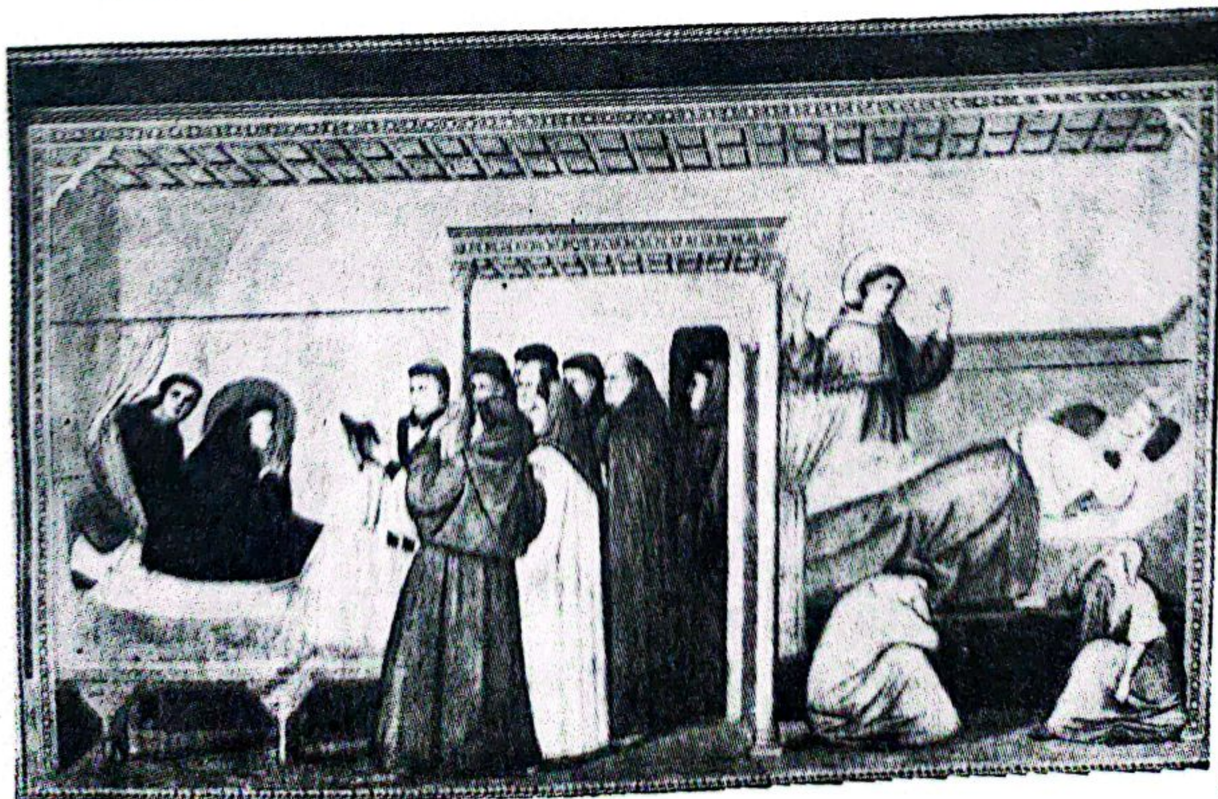
134. Giotto. *Sf. Francisc din Assisi renegîndu-și tatăl.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.



135. Giotto. *Arătarea sf. Francisc în Arles.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.



136. Giotto. *Viziunea fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.

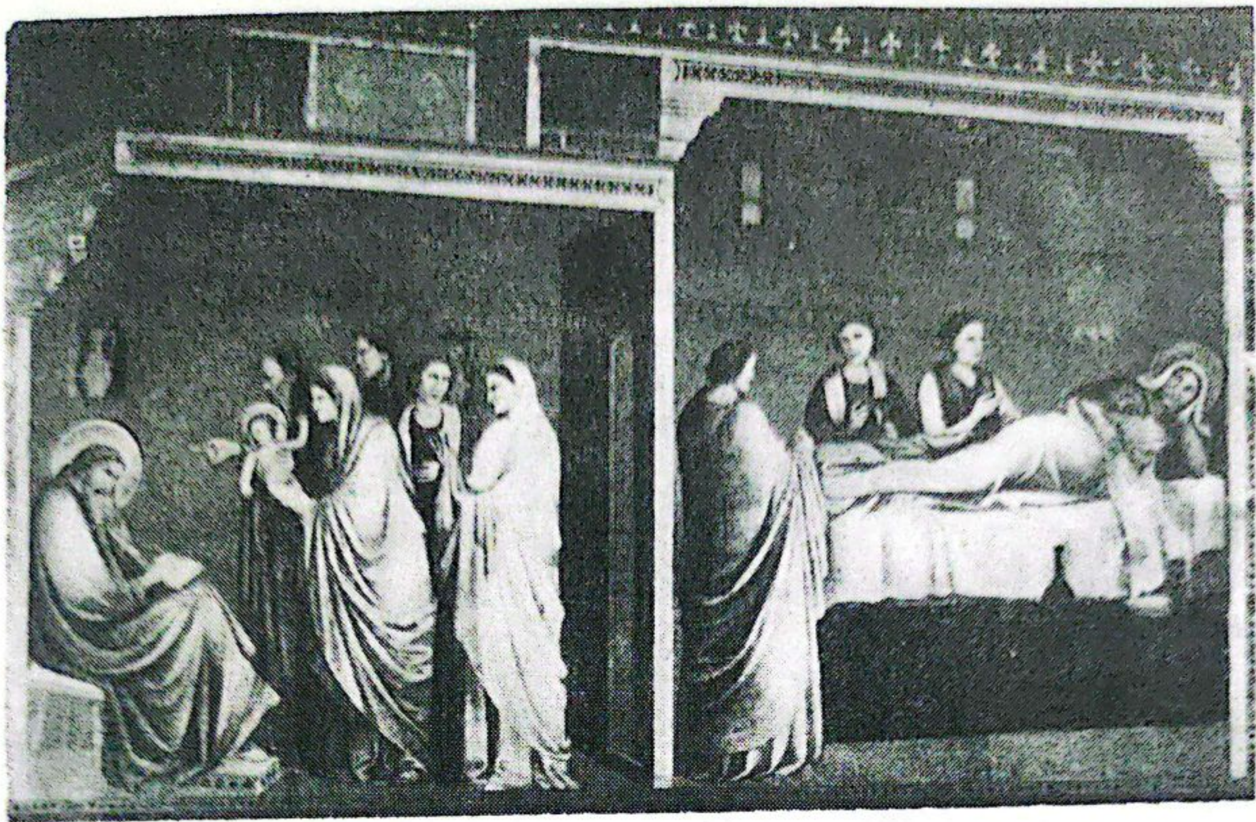




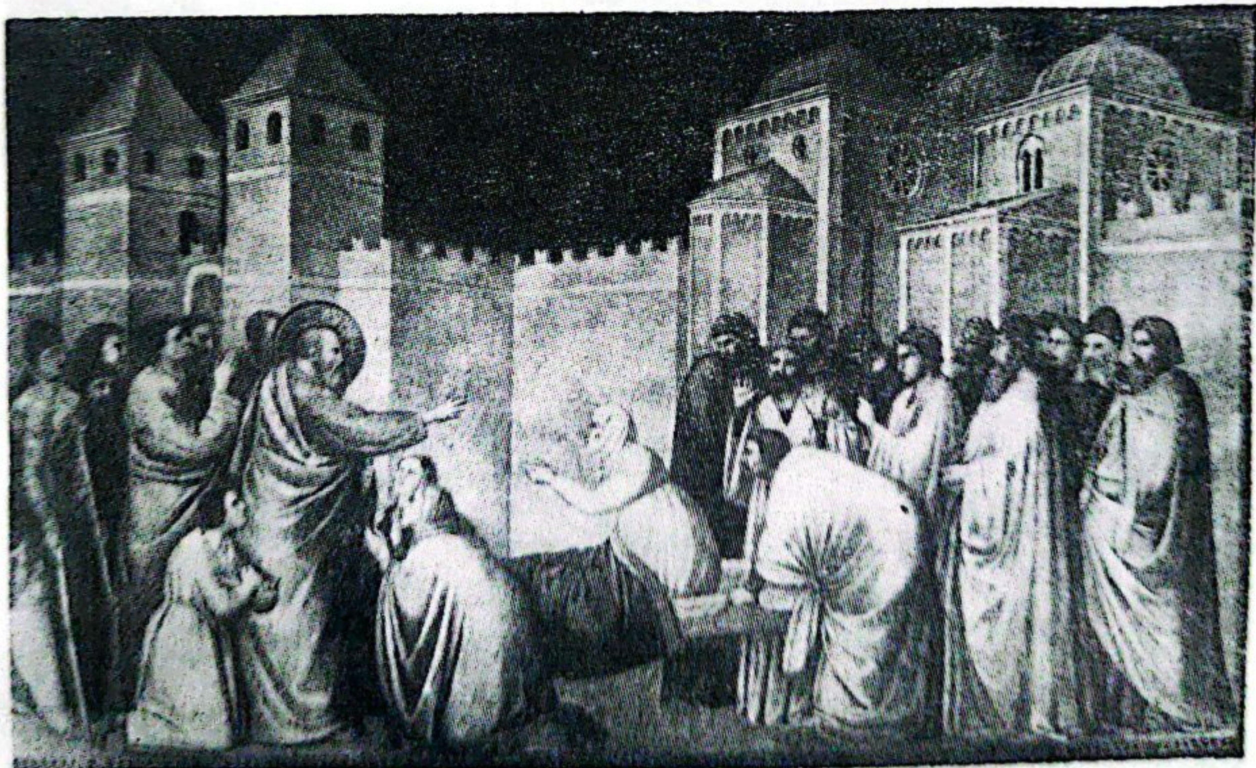
137. Giotto. *Moartea sf. Francisc.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.

138. Giotto. *Moartea sf. Francisc.* Detaliu. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența.

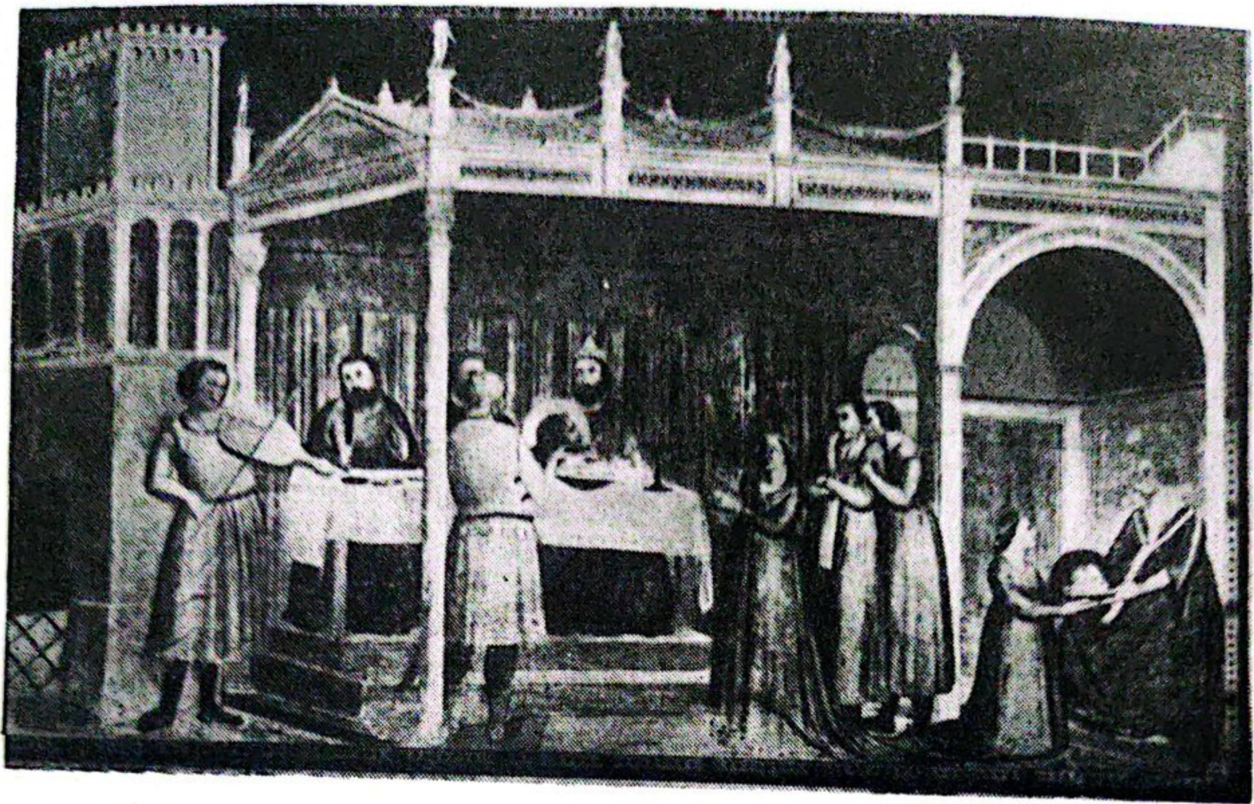




139. Giotto. *Naşterea lui Ioan Botezătorul şi acordarea numelui.* Frescă din capela Perruzzi în biserica Santa Croce. Florenţa.



140. Giotto. *Invierea Druzianei.* Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce. Florenţa.



141. Giotto. *Ospățul lui Irod.* Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența.



142. Giotto, *Înălțarea lui Ioan Evanghelistul la cer.* Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența.



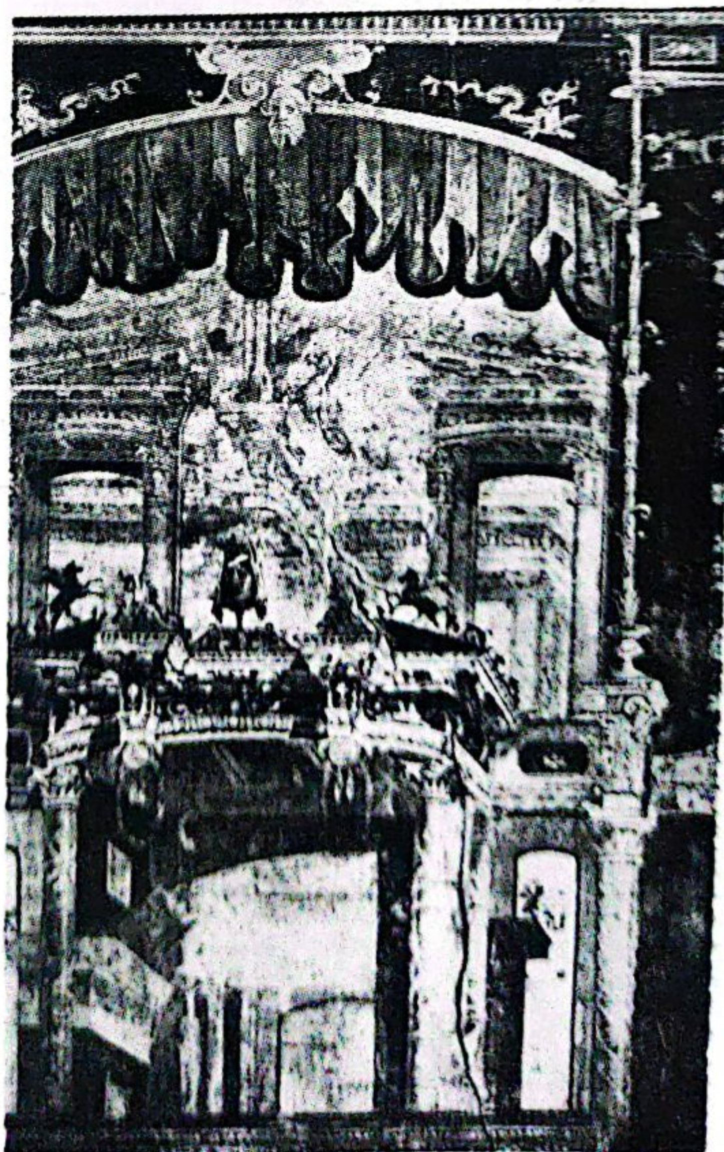
143. Giotto. *Madona cu sfinți și îngeri.* Uffizi, Florența.



144 Scene

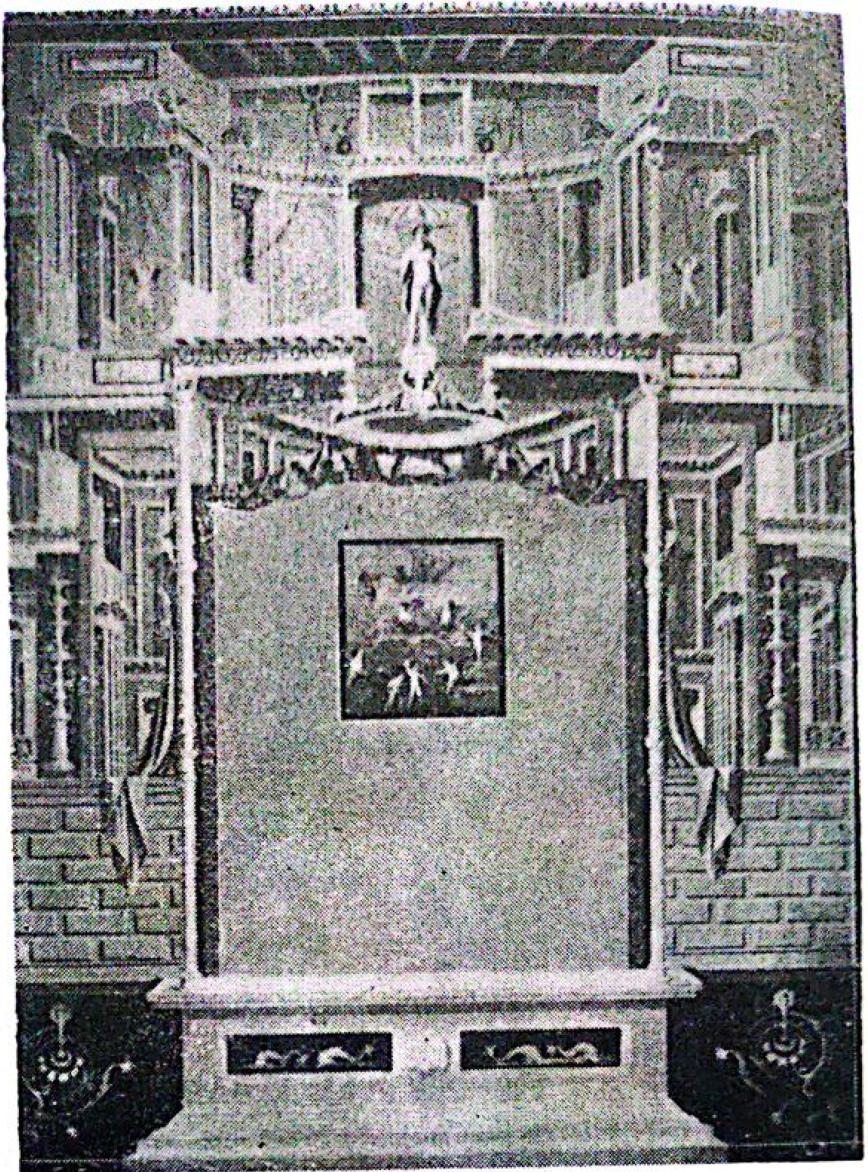


145. *Odisseus și Penelopa.* Frescă din Pompei. Muzeul național din Neapole.



146. Pictură murală din Herculanum. Stilul IV. Muzeul național din Neapole.

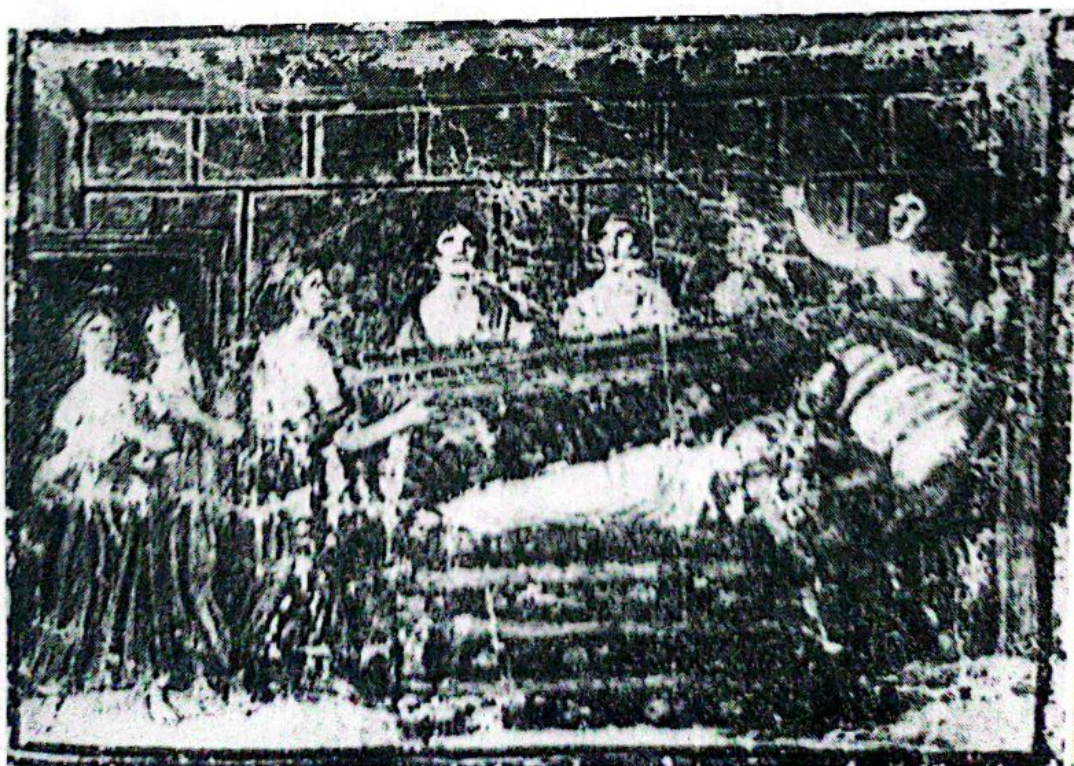
147. Frescă din Pompei, Stilul IV. Casa Epidius Sabin.

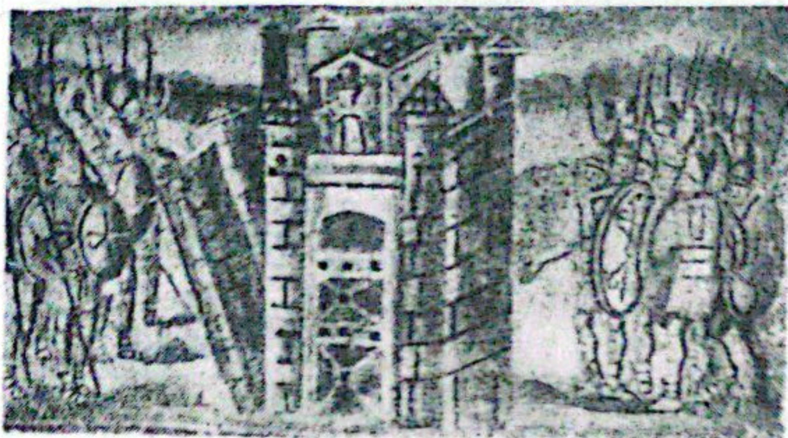


148. Frescă din Pompei, Stilul IV. Casa Lucrețiu Fronto.

149 a. *Didona pe patul de moarte*. Miniatură. Sec. IV.

149 b. *Moartea Didonei*. Miniatură. Sec. V.





150 a. *Cucerirea Ierihonului.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore din Roma. Sec. V.



150 b. *Beția lui Noe.* Miniatură, sec. V—VI.



150 c. *Rebeca și Laban*, Miniatură. Sec. V—VI.

151 a. *Cristos cu apostolii* și diverse scene biblice și evanghelice. Reliefuri. Sec. IV.





151 b. *Buna Vestire a păstorilor.* Miniatură romană. Sec. XI.



152. *Justinian și suita sa.* Mozaic bizantin din biserica San Vitale. Ravenna. Sec. VI.



153 a. *Loth și îngerii.* Mozaic bizantin din Monreale. Palermo. Sec. XIII.

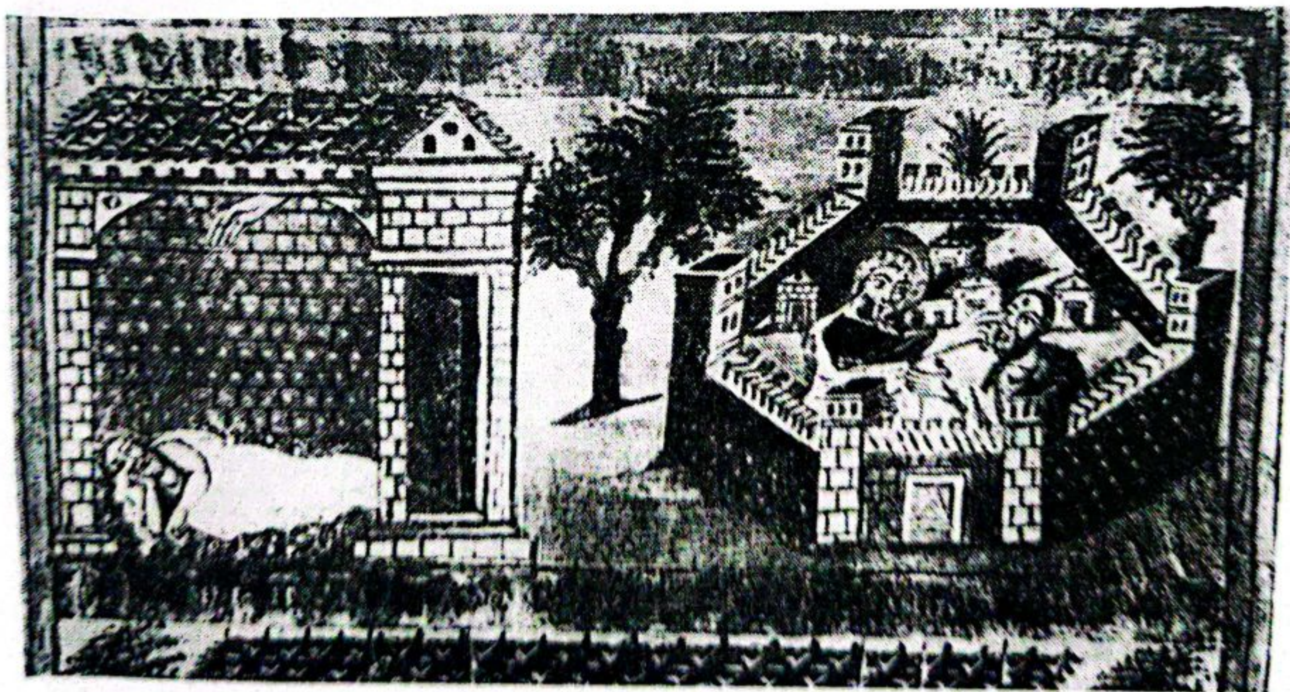


153 b. Prorocul Ioil. Miniatură bizantină. Sec. X.



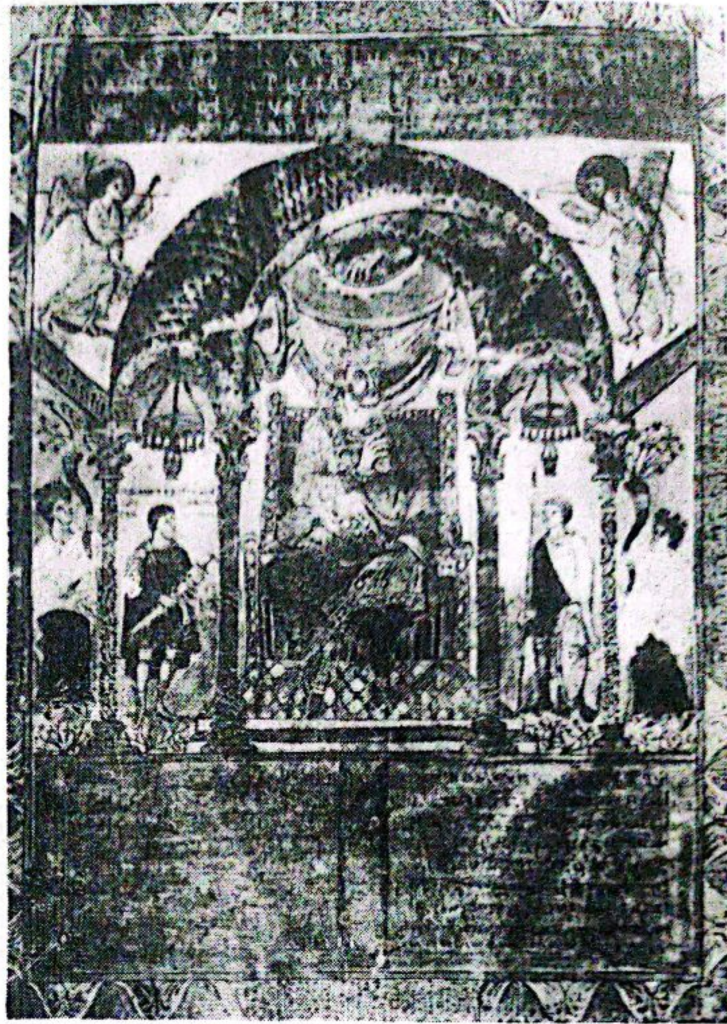


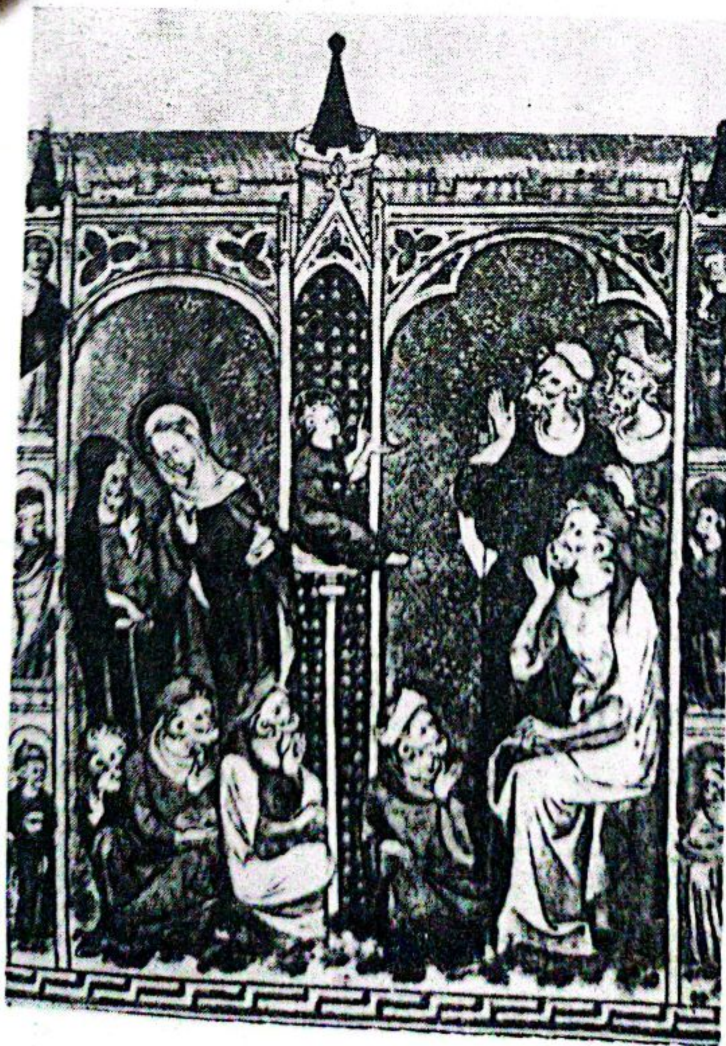
154 a. *Moise dă evreilor tablele legii.* Miniatură carolingiană. Sec. IX.



154 b. *Scene din viața lui Saul.* Miniatură carolingiană. Sec. IX.

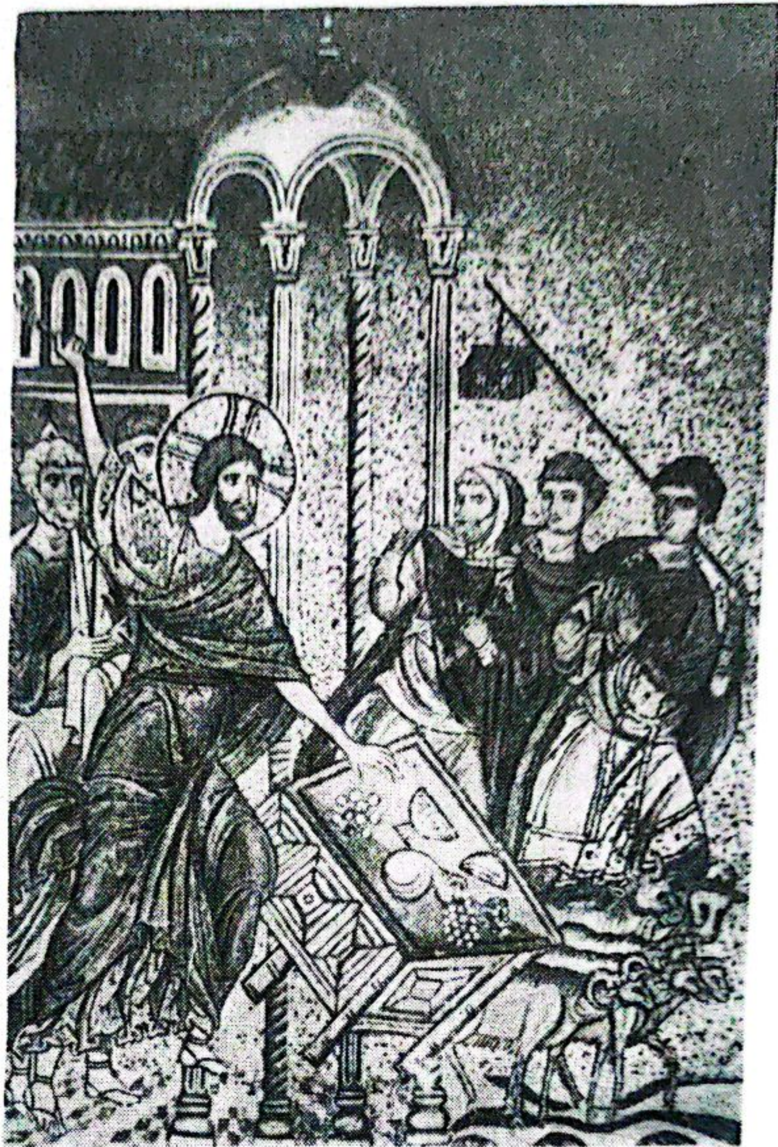
155 a. *Carol cel Pleșuv*. Miniatură carolingiană din „Codex aureus" din München. 870.

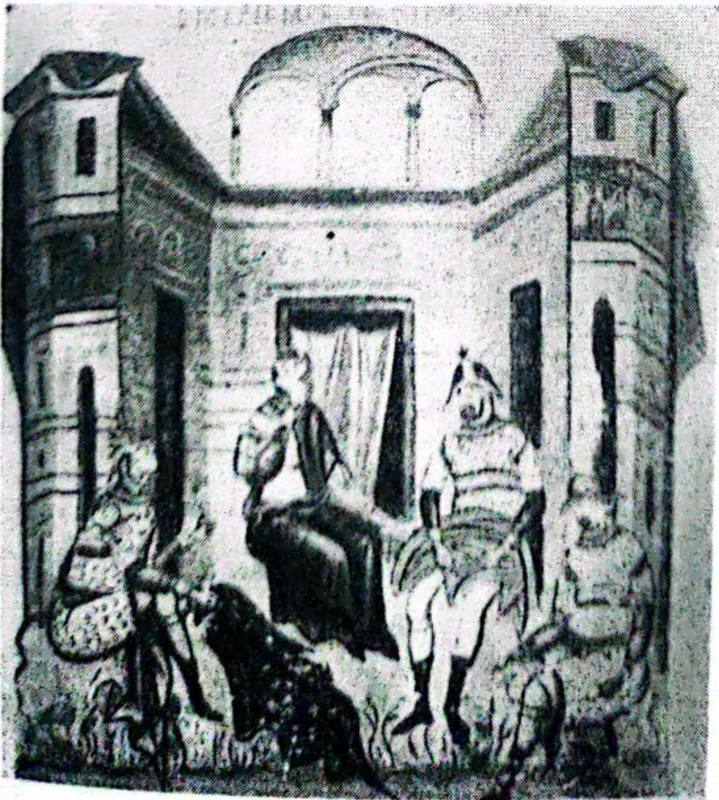




155 b. *Cristos la vîrsta de doisprezece ani la templu*. Miniatură gotică.

156 a. *Izgonirea negustorilor din templu*. Mozaic bizantin din Monreale. Palermo.

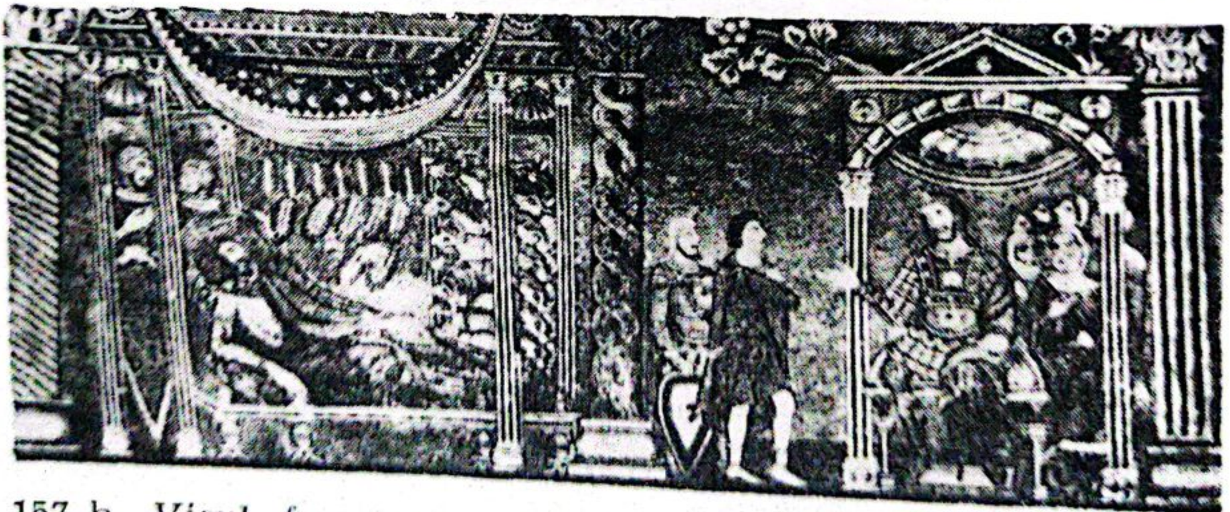




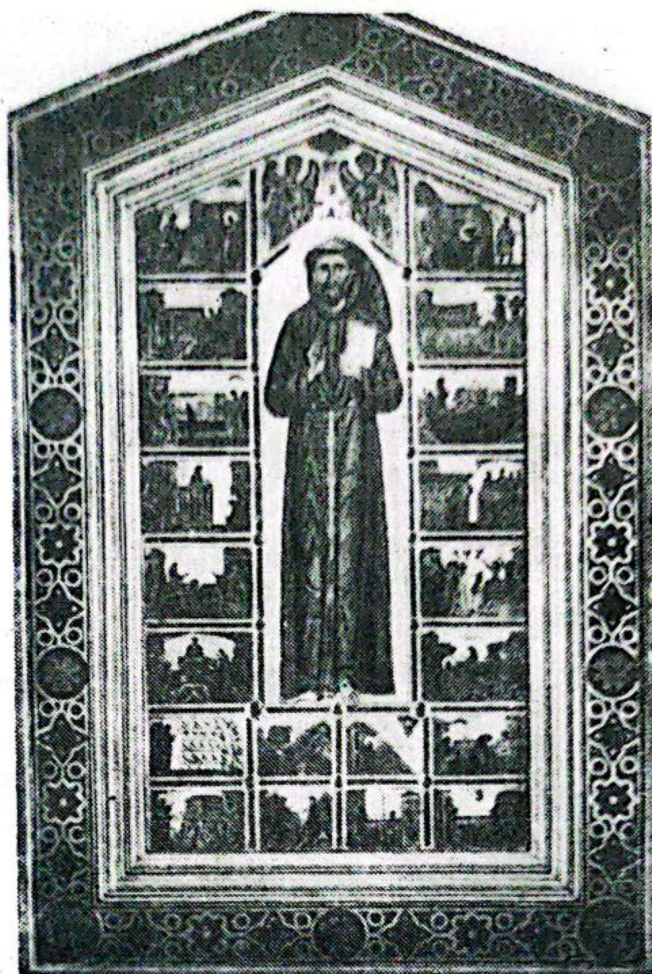
156 b. *Militarii își împart veșmintele lui Cristos*. Miniatură bulgară.

157 a. *Incredinţarea lui Toma.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole.

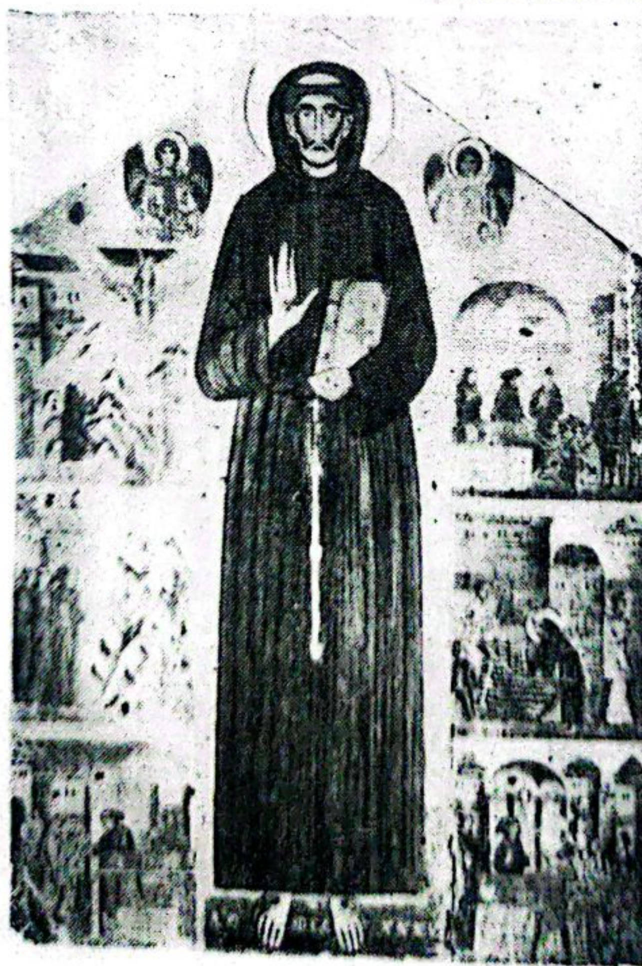




157 b. *Visul faraonului.* Mozaic din Baptisteriul din Florenţa.



158. Bonaventura Berlinghieri, *Sf. Francisc și scene din viața sa.* San Francesco, Pescia.



159. Școala toscană, *Sf. Francisc și scene din viața sa.* Biserica Santa Croce. Florența.



160. Școala sieneză. *Sf. Francisc și scene din viața sa.* Academia din Siena.

prin urmare, Giotto a aderat la tradiția pur romană despre care vorbește nu numai istorismul viu exprimat al compoziției sale monumentale, dar și caracterul ei spațial, specific roman (pentru secolul XIII). Balconul de la care își citește Bonifaciu proclamația se sprijinea de pildă pe trei coloane amplasate înaintea fațadei; el avea acoperișul plat sprijinit pe patru coloane datorită cărora se asemăna cu un interior sui-generis, apropiat tipologic de interioarele din picturile de la Assisi (*Nunta din Cana* ș.a.).

Dacă n-ar fi existat mozaicul *Navicella* și fragmentul de la San Giovanni in Laterano, chiar și atunci legătura lui Giotto cu școala romană ar fi putut fi lesne demonstrată, fie și numai pe baza analizei frescelor padovane. Autorul picturilor murale din Cappella dell' Arena se bizuie în întregime pe cuceririle lui Cavallini pe care și le-a însușit în mod organic prelucrîndu-le totodată într-un stil profund personal. Dovada acestui fapt este ușor de găsit în felul nou de a înțelege spațiul ca pe un interior, în tratarea tridimensională, bazată pe principiul gradației în clarobscur, a figurilor, în coloritul rece și clar, în tipologia chipurilor ovale și cărnoase[394].

Cînd Pietro Cavallini (menționat între 1273—1308)[395] și-a început activitatea artistică, principala sarcină pe care și-o punea era depășirea bizantinismelor tradiționale de tip oriental și înlocuirea lor cu formele antichizante (pl. 64—72). Cavallini îi datorează tradiției bizantine numai unele elemente de iconografie, cît privește aspectul pur formal, el depărtîndu-se hotărît de această tradiție. În locul portretelor individuale bizantine, el aduce tipuri idealizate cu chipul oval specific roman. În locul edificiilor fantastice bizantine, el înfățișează clădiri tridimensionale care imită formele antice de arhitectură. În loc să desfășoare compozițiile, ca în pictura bizantină, într-un singur plan, el le construiește în profunzime. În locul procedeelor de opunere a unor porțiuni luminate altora aflate în umbră, procedee picturale ce-și aveau originea în Antichitate, el recurge la

migălosul modelaj în clarobscur obţinut prin gradarea unuia şi aceluiaşi ton, fapt datorită căruia figurile dobîndesc pondere şi volum. Cavallini este primul care introduce în pictura italiană imagini de interioare construite după sistemul de perspectivă al Antichităţii (*Teilungskonstruktion*), ceea ce-i îngăduie să creeze o ambianţă empirică pentru scenele sacre, tratate în chip realist. Tot el este şi primul care o rupe în chip hotărît cu tradiţia colorismului bizantin, îmbogăţindu-şi paleta cu culori luminoase, reci menite să sublinieze şi să potenţeze forma[396]. Arta lui raţională, orientată spre realitate vine într-un contrast direct cu arta spiritualistă a Bizanţului. După reforma lui Cavallini, n-a mai fost posibilă expansiunea influenţei bizantine pe teritoriul Italiei. Pe urmele lui au mers Jacopo Torriti, Filippo Rusuti, autorii ciclului sf. Francisc din Biserica superioară San Francesco din Assisi. Sub influenţa lui s-au aflat şi adepţii lui Cimabue şi ai Maestrului Sf. Cecilia care lucrau, de asemenea, în Biserica superioară. În sfîrşit, sub impulsul lui, şi-au început drumul în artă artiştii şcolii din Rimini şi Giotto.

Nu vom înţelege niciodată reformele lui Cavallini fără cercetarea izvoarelor la care a făcut apel acest minunat maestru. Nu este eroare mai mare decît aceea de a-l considera pe Cavallini ca provenind din tradiţia bizantină[397]. Toate năzuinţele creatoare ale artistului erau îndreptate spre depăşirea bizantinismului prin crearea acelui „grandissimo rilievo“ despre care vorbea Ghiberti. Acest „relief măreţ“ nu însemna altceva decît afirmarea în pictură a elementului plasticităţii. Figura înceta să mai fie o umbră lipsită de corporalitate, ea dobîndind volum şi devenind palpabilă.

În procesul eliberării figurii dintre limitele suprafeţei plate care o ţinea captivă, sculptura a devansat pictura. De-a lungul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIII-lea ea a avut, în Italia, un rol conducător printre celelalte arte. Niccolò Pisano şi Arnolfo di Cambio s-au angajat primii pe calea renaşterii tradiţiilor antice, pe drumul realizării cu mijloacele sculpturii a unor volume reale.

Tocmai lucrările acestora au fost cele care au sensibilizat simţul formei la pictori. Sculptorii le-au dat fără îndoială celor din urmă, o serie de puternice impulsuri creatoare, fără a putea să-i învețe, însă, cum să „construiască" relieful în pictură. Întrucît rezolvarea acestei probleme necesita mijloace de expresie specific picturale, a fost nevoie să se facă apel la opere de pictură din care să se poată împrumuta procedee deja elaborate pentru modeleul pictural. Or, asemenea opere existau la Roma în mare număr. Şi avem în vedere ciclurile de fresce şi mozaicuri paleocreştine realizate în secolele IV—V şi care conservau într-o stare aproximativ pură bazele realiste ale picturii antice. Tocmai unor asemenea opere li s-a adresat Cavallini cînd a început să-şi promoveze reforma[398]. El a ştiut să folosească cu eficacitate acea etapă antebizantină din dezvoltarea picturii romane în care aceasta din urmă privea către Antichitate. Din operele paleocreştine el şi-a extras cele mai importante principii ale artei sale novatoare, şi anume: unitatea receptării vizuale a imaginii, bazată pe unitatea elementelor spaţiu şi timp, elementul perspectivă, modeleul în clarobscur, caracterul antichizant al personajelor, al drapajelor şi al formelor arhitecturale. Numai aşa punînd problema se poate da o justă apreciere istorică reformei lui Cavallini care constituie rezultatul ruperii conştiente cu tradiţia bizantină şi al folosirii izvoarelor antice, mai bine-zis paleocreştine.

Influența exercitată de Cavallini asupra contemporanilor a fost imensă. Nu este exagerat să se spună că arta lui a dat tonul nu numai către sfîrşitul secolului al XIII-lea, ci şi de-a lungul primului deceniu al secolului următor cînd ea a început să fie în mod treptat înlocuită de expansiunea stilului lui Giotto, ce-i venea întru întîmpinare. Arta lui Cavallini era dominantă în acest timp la Roma, Assisi, Neapole, Rimini şi, parţial, chiar la Florența (fragmentele de frescă din capela Velluti şi din fostul refectorium al bisericii Santa Croce)[399].
 De aceea nu-i de mirare faptul că Giotto a fost

atras și el în orbita renumitului artist roman despre care se poate spune că i-a fost dascăl.

Ce-l atrăgea cel mai mult pe Giotto la Cavallini? „Relieful măreț". În această privință Giotto îl urmează întru totul pe Cavallini. Dar există și o deosebire substanțială între felul lor de a înțelege volumul și condiționarea acestuia de către modelеul în clarobscur. Figurile lui Cavallini (pl. 69—71) sînt mai greoaie decît cele ale lui Giotto. Ele împovărează peretele cu volumul lor prea plin și tridimensionalitatea lor subliniată are un caracter centrifug. Faldurile veșmintelor, ce par a fi turnate în bronz, și chipurile rotunde, minuțios modelate, fac ca figurile să semene cu niște statui adosate unui perete. Figurile lui Giotto au întrucîtva alt caracter. Fără să fie mai puțin plastice decît cele ale lui Cavallini, ele sînt, în același timp, mai aplatizate. Ca ritm, aceste figuri se acordă în mod admirabil cu peretele pe care-l împodobesc și pe suprafața căruia se mișcă ușor și liber fără a-l copleși cu greutatea lor. Cu toate acestea, figurile își păstrează plasticitatea și caracterul palpabil. În planul picturii monumentale, ele constituie un important pas înainte în comparație cu imaginile sculpturale ale lui Cavallini, întrucît trăiesc aceeași viață pe care o trăiește suprafața picturală. Elementul pictural se afirmă în ele atît de evident încît nu impietează cîtuși de puțin asupra expresivității plastice. Tocmai această combinație originală face imaginile lui Giotto atît de atrăgătoare. El știe să înviorеze și să ritmeze suprafața ca un pictor înnăscut și tocmai în aceasta îl întrece cu mult pe Cavallini care mai gîndește încă în volume sculpturale și nu în imagini picturale[400].

În pofida acestei deosebiri principiale, Giotto ne apare totuși ca un fidel adept al lui Cavallini. Tocmai Cavallini trebuie să fi fost cel care i-a dezvoltat darul rar al unei acute receptări plastice pe care el îl avea ca nimeni altul. Tocmai Cavallini l-a învățat să prețuiască operele sculptorilor și în primul rînd pe ale lui Arnolfo di Cambio[401]. Între lucrările lui Arnolfo și cele ale lui Giotto există

o serie întreagă de puncte de contact. Şi în unele şi în altele, găsim acelaşi simţ al volumului, aceeaşi simplitate în tratarea veşmintelor, a faldurilor ce cad liniştite şi rigide, aceeaşi limpiditate epică a imaginii. Giovanni Pisano, care este pus de obicei în legătură cu Giotto, n-a exercitat asupra acestuia o influenţă cît de cît importantă[402]. El era prea gotic pentru gustul lui Giotto. Figurile lui pătrunse de o emoţionalitate exaltată, frînte ca şi statuile gotice, drapate în veşminte supuse unui ritm iraţional, erau în esenţa lor străine lui Giotto care-şi pusese şi rezolvase probleme artistice pe baza tradiţiilor antichizant-romane şi nu gotice.

Clarificînd care au fost izvoarele stilului lui Giotto, noi intenţionat nu ne-am referit la frescele din biserica superioară San Francesco din Assisi (pl. 75—84) şi la tot complexul de probleme pe care ele îl ridică[403]. Oraşului Assisi i se acordă de obicei un loc disproporţionat de mare în istoria picturii italiene din secolele XIII—XIV, ceea ce duce neapărat la supraestimarea acestui centru artistic. Dacă ne-ar fi parvenit într-un număr suficient operele picturii romane din secolul al XIII-lea ce au fost distruse ca rezultat al freneziei constructive din epoca barocului, e puţin probabil să mai fi fost posibilă o asemenea apreciere cu privire la Assisi. Tuturor le-ar fi devenit atunci clar că arta din Assisi reprezintă doar una dintre nenumăratele ramificaţii ale artei romane. În actuala stare de lucruri însă, cînd ansamblul monumental al bisericii San Francesco este aproape unicul mare ansamblu din ultimul deceniu al secolului al XIII-lea, este cu totul firesc ca lui să i se acorde o importanţă deosebită.

Există încă un motiv pentru care, în analizarea originii stilului lui Giotto, nu ne-am folosit de picturile murale de la Assisi. Din punctul nostru de vedere (şi aici ne solidarizăm întru totul cu Rintelen), aceste picturi nu pot fi atribuite lui Giotto. Orice încercare de a clarifica problemele legate de stilul lui Giotto din primii ani ai carierei sale, pe

 baza analizei frescelor din biserica superioară şi

în speță a renumitei legende franciscane, conduce cercetarea în impas. Cum o să vedem mai departe, ciclul Sf. Francisc a luat ființă chiar la începutul secolului al XIV-lea. Atribuindu-l deci lui Giotto — autorul picturilor murale padovane realizate pe la 1305 — intrăm într-un cerc vicios plin de contradicții întrucît punem pe seama unui singur artist două cicluri de fresce executate aproape simultan și care nu trădează absolut nici o asemănare stilistică.

În biserica superioară din Assisi au lucrat bresle de pictori ce se grupau în jurul unor maeștri conducători. Procedeul de lucru era cel specific breslelor, practicîndu-se pe scară mare colaborarea artiștilor și a calfelor, iar factorul care determina stilul fiind nu atît căutările individuale cît tradiția. De aceea, cercetătorii care abordează aceste fresce prin prisma metodei atribuirilor elaborată pe baza studierii artei renascentiste ajung la concluzii eronate. Arta renascentistă se bazează pe cuceririle individuale ale artiștilor, ceea ce permite să se folosească față de operele lor metoda lui Morelli. La Assisi, procesul de creație a decurs altfel, în formele colaborării de breaslă, și pictorii, luați izolat, nu năzuiau deloc să-și manifeste originalitatea, adesea urmărind, dimpotrivă, ca pe măsura posibilităților, să se apropie de stilul celorlalți artiști cu care lucrau împreună. Iată de ce sînt hazardate încercările cercetătorilor de a recunoaște în frescele navei longitudinale din Assisi mîna lui Cimabue, a lui Torriti, Rusuti, Cavallini sau Giotto. Nemaivorbind de faptul că aceste încercări pornesc din subaprecierea productivității artistice din ducento (ca și cînd în acest timp ar fi lucrat numai cinci-șase maeștri buni), ele nu duc de obicei la rezultate cît de cît pozitive, întrucît la baza lor se află nu o argumentație riguros științifică, ci o interpretare subiectivă și adesea profund arbitrară a formei artistice.

În picturile murale ale bisericii superioare din Assisi se află față în față două tradiții distincte: tradiția bizantinizantă a lui Cimabue și tradiția legată de Roma, a lui Cavallini[404]. Prima este

reprezentată de picturile transeptului și de unele fresce ale navei longitudinale (*Construirea arcei lui Noe*, *Sacrificarea lui Isaac de către Abraam*, *Apariția îngerilor în fața lui Abraam*)[405], iar a doua — de picturile celor două registre superioare din nava longitudinală (în afara frescelor menționate mai sus, *Nașterea lui Cristos* și *Sărutul lui Iuda* care ocupă locul de trecere dintre cele două grupuri). Adepții lui Cimabue care au lucrat în transept au fost constrînși să se retragă din nava longitudinală de către artiștii școlii romane, invitați, probabil, la Assisi în prima jumătate a ultimului deceniu ca reprezentanți ai unei maniere artistice noi, avansate pentru acel timp[406]. Spre acești artiști romani au început să se orienteze și adepții lui Cimabue atrași în opera de decorare a navei longitudinale. Numai așa se poate găsi o explicație coexistării în paralel a trăsăturilor florentine și romane în *Nașterea lui Cristos* și în *Sărutul lui Iuda* precum și în *Construirea arcei lui Noe*. În celelalte fresce (pl. 75—77) din nava longitudinală, domină deja, fără deosebire, elementele pur romane (tipurile antichizante, nebizantine, tratarea mai mult sau mai puțin tridimensională a figurilor, interioarele spațiate, complexele forme arhitecturale). O serie de puncte de asemănare cu lucrările lui Torriti, Rusuti și Cavallini rămîn totuși, după opinia noastră, insuficiente pentru a ne permite să le atribuim lor vreuna dintre picturile murale din Assisi[407]. Cea mai bună parte dintre ele (pl. 76—77) aparțin așa-numitului Maestru al lui Isaac care era fără îndoială apropiat de Cavallini, neputînd să fie însă, în nici un caz identificat cu acesta[408]. Maestrul lui Isaac a fost un artist cu adevărat remarcabil, imaginile lui fiind stăpînite de un calm clasic. Judecat după caracterul general al creației sale, el este încă un ducentist tipic care, prin construcția avansată în manieră romană a formelor, reprezintă un fel de paralelă cu Cimabue pe care-l întrece cu mult. A-l identifica însă cu Giotto, așa cum fac Thode, Wulff, Toesca, Berenson, D'Ancona, Cecchi și Longhi[409], ni se pare cu totul lipsit de temei întru-

cît lucrările lui se deosebesc printr-un înalt grad de maturitate ce exclude posibilitatea de a fi atribuite unui artist tînăr, începător. În plus, între stilul acestor lucrări și stilul picturilor din Cappella dell'Arena se întinde un drum atît de lung încît un singur artist n-ar fi fost în stare să-l parcurgă nu numai în secolul al XIII-lea, dar nici chiar în secolul al XV-lea.

După terminarea celor două registre superioare ale picturilor din nava longitudinală, trebuie să fi intervenit o pauză în activitatea de decorare a bisericii San Francesco. Despre acest lucru stă martor stilul mai avansat al picturilor de pe peretele de vest (*Pogorîrea sf. Duh*, *Înălțarea*, medalionul cu Maica Domnului) de pe boltă (părinții bisericii) și de pe arce (figuri de sfinți)[410]. Stilul respectiv se caracterizează printr-o manieră oarecum miniaturală de a așterne culoarea, prin bogate fundaluri arhitecturale și prin abundența detaliilor gotice împrumutate, fără îndoială, din arta pictorilor romani din familia Cosmati. Sînt multe aspecte ce îl înrudesc pe autorul acestor fresce cu Maestrul lui Isaac pe care trebuie să-l fi cunoscut bine. Nu puține lucruri comune are și cu Cavallini[411]. Dar se deosebește de cei doi prin lipsa simțului pentru monumental. Frescele lui sînt despărțite prin cîțiva ani de picturile registrelor superioare ale pereților laterali. Întrucît pe boltă sînt zugrăviți S. Ambrozie, Augustin, Ieronim și Grigore, recunoscuți ca „Doctores Ecclesiae", printr-un decret special al papei Bonifaciu VIII din anul 1298, acest an poate fi luat ca *terminus post quem* pentru datarea grupului de picturi în cauză[412]. Dar întrucît aceste picturi murale trădează o mare asemănare cu ciclul sf. Francisc care împodobește partea de jos a pereților navei longitudinale, există toate motivele ca acest ciclu să fie datat fie către anul 1300, fie, ceea ce pare și mai probabil, în primii ani ai secolului al XIV-lea[413].

Ciclul sf. Francisc (pl. 78—94) atribuit de obicei lui Giotto, se bucură de o faimă, după părerea noastră, excesivă. La aceasta a contribuit în mare măsură Thode care i-a exagerat importanța și a

descoperit în el nuanţe ce nu-i erau proprii şi care decurgeau în mod logic din mentalitatea romantică a învăţatului german, plin de temperament şi care ştia să-şi prezinte concluziile într-o formă strălucită, popularizîndu-le în cercurile largi ale publicului. Thode a supraestimat nu numai ciclul sf. Francisc, ci — după opinia mea — şi rolul fondatorului ordinului franciscan, chiar dacă ideile respective au exercitat, fără îndoială, o notabilă înrîurire asupra picturii. Iar ciclul franciscan a fost doar una dintre operele (şi nici pe departe cea principală) aparţinînd acelui stil nou, cristalizat în anii optzeci-nouăzeci pe solul roman şi ajuns la Assisi abia în prima jumătate a anilor nouăzeci. Din acest punct de vedere el reprezintă un mare interes istoric: în el s-au reflectat puternic căutările artistice de la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi de la începutul celui următor.

Rintelen[414] a fost primul care a dat o apreciere artistică justă ciclului sf. Francisc. Paginile consacrate de el ciclului respectiv sînt dintre cele mai reuşite din cartea sa. De aceea nu poate decît să ne uimească neglijarea lor de către majoritatea criticilor. Rintelen a atras just atenţia asupra caracterului „naturalist" al ciclului supraîncărcat cu detalii de gen, asupra simţului anemic al ritmului, constatat la autorul ciclului, ca şi asupra caracterului neconvingător din punct de vedere artistic al construcţiilor spaţiale[415]. Prezenţa tuturor acestor aspecte, exclude, din punctul de vedere al lui Rintelen, paternitatea lui Giotto. Şi în adevăr, stilul acestuia nu trădează puncte de contact mai substanţiale cu stilul artiştilor care au realizat ciclul sf. Francisc.

Giotto avea un admirabil talent de a generaliza. Compoziţiile lui sînt simple, figurile — monumentale şi maiestuoase, povestirea epică. El ştia ca nimeni altul să redea volumul figurii umane, palpabilitatea ei plastică, ştia să construiască o compoziţie de claritatea cristalului în ceea ce priveşte structura spaţială, ştia să ritmeze în mod genial suprafaţa şi să privească la lume cu ochii unui mare om ce gîndea profund şi simţea în ter-

Maestrul lui Isaac și cu artiștii grupați în jurul lui. În favoarea Romei mai pledează și următoarele fapte: marea asemănare a ancadramentelor acestor fresce, care constau din mici coloane răsucite, din plafoane casetate în perspectivă și din frize formate din console (pl. 78) cu ancadramentele păstrate parțial ale frescelor lui Cavallini din Santa Cecilia in Transtevere[424]; folosirea frecventă a motivului, tipic roman, al casetării bolților și plafoanelor (pl. 81, 82, 84, 87, 92)[425]; zugrăvirea unor edificii care sînt, fie ecoul impresiilor căpătate din Roma antică (de exemplu, coloana acoperită cu reliefuri din scena 28[a], pl. 98, inspirată fără îndoială de Coloana lui Traian de la Roma)[426], fie reproducerea unor construcții romane de secol XIII sau dintr-o epocă mai veche (de pildă biserica ce amintește de fațada bazilicii Laterane, în scena a 6-a)[427], fie, în sfîrșit, care porneau de la prototipuri ce figurau în opere pur romane cum erau mozaicurile (pl. 97—99) de pe fațada bisericii Santa Maria Maggiore (a se vedea mai ales interioarele din scenele 6, 17 și 21 — pl. 80, 88, 90)[428], picturile murale (pl. 100, 101) ale școlii lui Cavallini din Santa Maria di Donna Regina în Neapole (aceste picturi, realizate curînd după anul 1308, sînt deosebit de importante pentru justa înțelegere a locului istoric ocupat de ciclul sf. Francisc)[429] desenele de la Barberini după frescele dispărute ale lui Cavallini din bazilica sf. Pavel[430]. Spre Roma merge și preferința pentru mozaicurile ornamentale în stilul artiștilor din familia Cosmati, pentru motivele statuarei antice (caii înhămați la car, în scena a 8-a, pl. 81: figurile înaripate ce împodobesc edificiile și ciborium-urile ce amintesc de geniile antice[431] în scenele 10, 11 și 13, pl. 83, 84 și 85) pentru ciborium-urile de „tip roman"[432] și pentru interioare (pl. 85, 87), în sfîrșit, caracterul stereotip al fețelor uscățive ce trădează ecouri îndepărtate din imaginile „clasiciste" ale lui Cavallini[433]. Toate acestea, ca și marea asemănare în general a ciclului cu mozaicurile de la Santa Maria Maggiore[434], fac mai mult decît pro-

babilă proveniența artiștilor care au pictat legenda franciscană din școala romană. Dacă au fost ei discipolii nemijlociți ai lui Cavallini, este greu de spus. Un lucru este neîndoios: ei n-au ocolit arta marelui artist roman care a exercitat asupra lor o puternică influență.

Dacă înainte ciclul sf. Francisc era atribuit unui singur artist (adică lui Giotto), acum, în urma unei aplicări meticuloase a analizei stilistice, s-a reușit să se stabilească precis că la realizarea lui au participat mai mulți artiști[435]. Aici s-a practicat aceeași metodă de elaborare colectivă care a putut fi constatată deja în picturile transeptului și ale celor două registre superioare ale navei longitudinale. Artiștii s-au străduit pe cît a fost posibil să se apropie unul de altul ca stil, așa încît, receptînd ciclul în ansamblu, privitorul să poată păstra unitatea impresiei generale. De aceea este așa de dificil să se distingă din cele 28 de fresce, aportul diferiților artiști. Totul indică aici că scenele 1, 26, 27 și 28 au fost pictate de Maestrul sf. Cecilia (pl. 78, 92—94)[436]. Dar el n-a fost artistul care a condus lucrările. Acest rol a fost deținut de autorul scenelor 2—19, care a dat, fără îndoială tonul (pl. 79—89). Alături de el, în afară de Maestrul sf. Cecilia care era o personalitate proeminentă, au lucrat și pictori mediocri, penelului lor aparținînd scenele 20, 21, 22 (pl. 90, 91), 23, 24 și 25, executate de ei cu participarea și sub conducerea maestrului principal. Această clasificare este cea mai acceptabilă pentru noi, dar și ea, ca orice altă clasificare, este departe de a fi peremptorie.

Dacă sînt confruntate frescele cu un conținut analog din ciclul sf. Francisc din Assisi și din seria picturilor murale din Cappella Bardi în Santa Croce, aparținînd lui Giotto (comp. pl. 78 cu 134, 89 cu 135, 90 cu 136, 91 cu 137), nu-i greu de remarcat o certă asemănare a schemelor compoziționale și iconografice[437]. Dar această asemănare nu probează cu certitudine imitarea de către Giotto a autorilor legendei franciscane sau, invers, dependența acestora de artistul florentin[438]. Se cre-

ează involuntar impresia că ei toți se alimentează dintr-un izvor comun care le servește drept prototip atît pentru picturile din Assisi, cît și pentru frescele capelei Bardi. Acest izvor comun trebuie să fi fost ciclul dispărut al picturilor lui Cavallini din Biserica San Francesco din Roma.

Ghiberti[439] relatează despre Cavallini că acesta „a pictat întreaga biserică San Francesco" din Roma, dar el nu indică nici momentul creării acestor fresce nici subiectele lor. Se poate afirma însă cu toată încrederea că biserica San Francesco a fost împodobită cu scene din viața sfîntului, cu atît mai mult cu cît picturile respective au fost realizate cel mai probabil către sfîrșitul secolului al XIII-lea, cînd cultul sfîntului Francisc era deosebit de larg răspîndit. Biserica amintită de Ghiberti este identificată cu biserica San Francesco a Ripa[440] fundată de papa Grigorie IX în anul 1229, la trei ani după moartea sf. Francisc[441]. Aceasta era o biserică romană foarte veche consacrată întemeietorului franciscan. Asemenea bazilicii din Assisi, ea trebuie să fi conținut un vast ciclu de fresce care-i ilustra viața. Sîntem, de aceea, înclinați să credem că tocmai la Roma, în cercul lui Cavallini, trebuie căutat prototipul de bază pentru întreaga iconografie franciscană ulterioară[442]. Această ipoteză dobîndește o deosebită probabilitate dacă se compară sub unghi iconografic operele franciscane din ducento cu ciclul din Assisi.

Atît picturile Maestrului sf. Francisc[443] din biserica inferioară din Assisi, cît și o serie de icoane istoriate cu viața sfîntului, pictate în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, lucrările lui Bonaventura Berlinghieri, în San Francesco din Pescia (pl. 158) și ale unor maeștri necunoscuți, în San Francesco din Pisa, în San Francesco din Pistoia, în Santa Croce din Florența (pl. 159), în sacristia bisericii San Francesco din Assisi, în Academia din Siena (pl. 160)[444] se disting prin scheme iconografice mai simple. În toate aceste lucrări tipic ducentiste, se simte clar că iconografia franciscană n-a reușit încă să se constituie și să fie canonizată. Ar-

tiştii zugrăvesc pe cont propriu un episod sau altul din viaţa sfîntului, înveşmîntîndu-l în forma unei idiograme originale — laconică şi expresivă. Locul acţiunii este conturat foarte convenţional, figurile rămîn neindividualizate şi principala atenţie este acordată diverselor scene de tămăduiri, tratate cu prospeţime şi spontaneitate. O cu totul altă impresie lasă ciclul din Assisi. Aici istorismul prozaic a luat locul atitudinii naive faţă de miracol şi, în alegerea subiectelor, se observă tendinţa către canonizarea unor teme anumite, îmbrăcate în formele stabilite exact de către iconografie. Interpretarea creatoare a legendei religioase a fost înlocuită de redarea ei standardizată pe baza „prototipului". În aceste condiţii de la prima vedere frapează imposibilitatea de a considera legenda ca provenind direct din tradiţia iconografică a secolului al XIII-lea reprezentată de operele de pictură menţionate mai sus. Între acestea şi pictura din Assisi se cască o prăpastie, ceea ce duce de la sine la concluzia că din acest lanţ iconografic s-a pierdut o verigă foarte esenţială. O asemenea verigă au şi fost, după opinia noastră, frescele lui Cavallini din biserica San Francesco a Ripa din Roma. La această sursă s-au alimentat, fără îndoială, atît autorii ciclului din Assisi cît şi Giotto. Dar dacă Giotto a ştiut să creeze pe baza unor asemenea împrumuturi ceva principial nou şi măreţ, în schimb, artiştii care au lucrat la Assisi au mers pe un drum bătătorit, nefiind exclus ca ei să fi folosit miniaturi ce reproduceau picturile murale ale lui Cavallini. Numai aşa se poate găsi o explicaţie caracterului „miniatural" al frescelor din Assisi pe care Wulff[445] le-a pus, fără suficiente temeiuri, în legătură cu şcoala umbriană goticizantă de miniaturişti, ce-l avea în frunte pe renumitul Oderisi. În realitate, însă, dacă aici şi-a aflat loc procedeul folosirii miniaturilor, acestea n-au fost, desigur, jumătate gotice, jumătate italiene, ci pur romane şi anume unele care aveau drept model un monument al picturii monumentale romane[446].

Școlii romane care a prins rădăcini adînci la Assisi i se datorează aici încă un ciclu de fresce. Este vorba de scenele din viața sf. Nicolae din capela Orsini (pl. 95—96) în biserica inferioară San Francesco din Assisi[447]. Despărțind ciclul sf. Francisc de Giotto și atribuindu-l școlii romane, sîntem obligați implicit să punem pe seama acesteia și picturile capelei sf. Nicolae care trădează o foarte mare asemănare stilistică cu scenele 20—25 ale legendei franciscane. Capela trebuie să fi fost pictată de-a lungul celui de-al doilea lustru din secolul al XIV-lea. Judecate după stilul lor în general, frescele capelei sf. Nicolae constituie un fel de paralelă a lucrărilor Maestrului sf. Cecilia, ilustrînd cu aproximație cam aceeași etapă cronologică din dezvoltarea picturii italiene. Probabil că ele au fost realizate de către unul dintre ultimii reprezentanți ai direcției romane care, treptat, începea să se perimeze în fața influenței crescînde a artei lui Giotto. Capela a fost construită pe la 1300 de către cardinalul Napoleone Orsini, reprezentant al unei străvechi familii princiare romane ce se afirmase încă din secolul al XII-lea[448]. Sînt toate motivele să presupunem că Orsini a dat să i se picteze capela unui artist roman și nu unuia florentin, cu atît mai mult cu cît faima școlii romane încă nu se stinsese în acest timp. Tocmai în jurul anilor 1303—1305 au fost terminate ultimele scene din ciclul sf. Francisc, așa încît Orsini a avut posibilitatea deplină să folosească artiștii romani care lucraseră la Assisi, pe unul dintre aceștia angajîndu-l probabil. Este desigur o ipoteză de lucru, dar o ipoteză într-o mare măsură verosimilă. Principalul argument în favoarea ei servește stilul picturilor din capela sf. Nicolae care ocupă un loc aparte printre frescele școlii lui Giotto din biserica inferioară San Francesco din Assisi. De stilul acestora, picturile capelei Orsini se deosebesc prin același naturalism cam amănunțit și plat, prin aceeași supraîncărcare cu detalii, prin același ritm rigid care erau tipice și pentru ciclul sf. Francisc, spre deosebire de frescele padovane ale lui Giotto. În scenele din viața

sf. Nicolae nu întîlnim nici tipurile giottești admirabile ca forță de generalizare și ca puritate morală. În schimb, sînt înfățișate chipuri cu trăsături individuale ascuțite, mărunțite, lipsite de expresivitate. În sfîrșit, complicatele complexuri arhitecturale cu accent pe efecte pur exterioare de ordin iluzionistic și care servesc prea puțin la precizarea ideii compoziționale se îngînă cu fundalurile arhitecturale din ciclul sf. Francisc venind în contrast cu simplitatea riguroasă a clădirilor pictate de Giotto și de discipolii care-l imitau[449].

Puntea de trecere dintre grupul „roman" al frescelor de la Assisi către grupul „florentin" o constituie două fresce (*Moartea* și *Învierea unui tînăr din Suessa*) aflate de o parte și de alta a intrării în capela Orsini[450]. Aici se simt influențele autorului legendei Sf. Nicolae, dar, totodată, apar și încep să predomine trăsături care ne duc direct la Giotto. Apar, printre altele, o mai mare simplitate a ideii, o mai accentuată monumentalitate, o incomparabil mai clară ritmicitate compozițională. Cam către anul 1310, școala lui Giotto o elimină definitiv pe cea romană, acest proces fiind caracteristic nu numai pentru Assisi, ci și pentru întreaga Toscană, a cărei artă se va dezvolta de aci înainte sub semnul preeminenței stilului lui Giotto.

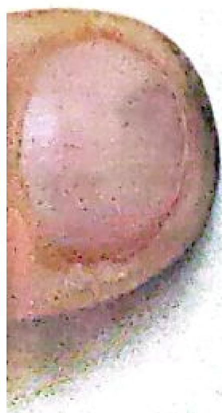
Ne-am oprit dinadins ceva mai amănunțit asupra ciclului Sf. Francisc și asupra problemelor legate de el întrucît faptul ne-a permis nu numai să lărgim imaginea noastră tradițională despre școala romană, ci să punem problema ei sub un unghi nou. Faima, imensă, cîndva, a acestei școli a fost umbrită de gloria lui Giotto, ceea ce a dus — credem — la o serie de erori istorice care continuă să determine opiniile multor mari istorici ai artei (inclusiv Berenson și Toesca). Oricît ar suna de paradoxal, chiar și în zilele noastre, activitatea școlii romane are nevoie să fie reabilitată, nu mai puțin decît avea în epoca lui Vasari care a promovat cu consecvență, în scrierile sale, tendința panflorentină, atît de dragă inimii lui. Ar fi însă
 cu totul eronat să se creadă că, repunînd școala

romană în drepturile ei, noi subapreciem, prin aceasta, importanța lui Giotto. El va rămîne pentru totdeauna ceea ce a fost, adică unul dintre cei mai remarcabili maeștri ai picturii europene, dar eliberat de aureola exclusivității conferită lui de Vasari, de Thode și de cei care i-au urmat. El este așezat pe locul just ce i se cuvine în istorie (ceea ce este cel mai important) și devine perfect inteligibil ca fenomen istoric întrucît capătă acea ambianță reală de care fusese lipsit multă vreme.

Legînd personalitatea lui Giotto de largul curent pornit din sînul școlii romane, nu trebuie să trecem cu vederea ceea ce a adus nou marele florentin în comparație cu arta lui Cavallini. Atelierul lui Cavallini era, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, un laborator artistic sui-generis în care se produceau îndrăznețe experimente formale. Sprijinindu-se cu pricepere pe vechile tradiții, pe cele ale artei paleocreștine pătrunse de reminiscențe antice, Cavallini a rezolvat problemele perspectivei și ale construirii formei cu ajutorul clarobscurului. El a făcut pentru „relief" o pasiune la fel de mare cu aceea făcută de Uccello pentru perspectivă, cu o sută și ceva de ani mai tîrziu. Angajîndu-se pe un drum cu totul nou, Cavallini a acordat o atenție deosebită problemelor de ordin morfologic. De aceea, întreaga lui creație poartă pecetea experimentalismului îndrăzneț. Imaginile apostolilor lui Cavallini sînt admirabile, dar asupra lor adie o răceală clasicistă. Lor le lipsește parcă ceva autentic uman: nu au căldura unui sentiment profund. Tot astfel, și compozițiilor lui Cavallini, cu toată claritatea lor, le lipsește supleţea ritmică și picturalitatea. Ele sînt mai degrabă figuri statuare adosate peretelui decît imagini picturale care n-au început încă să trăiască în planul suprafeței.

Un artist atît de tenace în urmărirea țelului propus, cum a fost Cavallini, cu o personalitate creatoare cum a fost a lui, a exercitat o puternică influență asupra contemporanilor săi. Giotto însuși a gravitat în orbita lui Cavallini. Dar pornind de la acesta, Giotto a depășit foarte curînd

vederile artistice ale pictorului roman. El a reuşit să elaboreze propriul său univers de creaţie în care spiritul experimental a cedat locul puternicului sentiment omenesc, iar forma s-a îmbibat cu un conţinut atît de profund şi a căpătat atîta tensiune dramatică, încît arta lui Cavallini ne apare, comparativ, mai degrabă o treaptă pregătitoare spre o soluţie artistică genială în maturitatea ei.



III. IMAGINEA OMULUI LUI GIOTTO

În imensa literatură despre Giotto, s-a acordat foarte puțin spațiu problemei centrale a creației artistului — aceea a zugrăvirii omului. Majoritatea cercetătorilor au abordat arta lui Giotto cu precădere din punct de vedere formal, interesîndu-se în primul rînd de tratarea spațiului, de ritmul compozițional (Rintelen)[451], de modelarea tactilă a formei („tactile values“ ale lui Berenson)[452]. Numai Dvořák[453] a consacrat în a sa „Istorie a artei italiene“ cîteva pagini analizei conținutului de idei al creației giottești, atrăgînd atenția asupra redării desăvîrșite de către maestru a complicatelor stări sufletești, inaccesibile Antichității.

După opinia lui Dvořák, Giotto a fost primul care a eliberat trăirea sufletească a omului de orice motivație teologică, făcînd din ea un obiect al interpretării artistice absolut independent și cu valoare în sine. Adept al esteticii expresionismului, Dvořák a complicat, ce-i drept, peste măsură psihologia personajelor giottești, dar a accentuat caracterul lor profund uman, datorită căruia ele se deosebesc de imaginile rupte de real ale artei medievale. Cu toată subtilitatea unor observații făcute de Dvořák, trebuie spus că el n-a reușit să arate pînă la sfîrșit cum îl percepe Giotto pe om, altfel spus, cu ce conținut concret își investește el imaginile. În ce constă specificul interpretării omului de către Giotto — iată o problemă esențială ce

se ridică în fața oricărui cercetător care studiază creația marelui artist florentin.

Oamenii din frescele lui Giotto seamănă unul cu altul. Toți au o construcție fizică vînjoasă, o călcătură apăsată, gîturi groase, capete masive cu trăsăturile feței grosolane, cu pomeții obrajilor proeminenți, cu ochii mici, puțin oblici. În locul unei infinite diversități a caracterelor, căreia să-i corespundă o diversitate a particularităților fizice, Giotto a văzut pretutindeni oarecum o singură ființă omenească care întruchipa, parcă, ideea de umanitate. Iată de ce, în ciuda caracterului abstract al personajelor lui Giotto, acestea nu amintesc prin nimic de sfinții zugrăviți în icoanele și picturile murale medievale. Toate gîndurile lor sînt îndreptate exclusiv spre lumea pămîntească, ele sînt însuflețite de simțiri și pasiuni omenești. Caracterul lor acuzat uman compensează în întregime insuficiența în materie de individualizare care pentru Giotto nu este nicidecum un obstacol în calea exprimării unor concepții artistice originale, proprii numai lui și care întrunesc într-un mod original elementele umanismului ce se năștea cu idealurile estetice ale Evului Mediu.

Ideea de bază care străbate întregul ciclu al picturilor padovane ale lui Giotto este aceea a înaltei semnificații a valorilor morale. Personajele frescelor padovane sînt ființe care simt etic și reacționează moral la acțiunea lumii exterioare. Acest aspect se manifestă pe deplin în tratarea imaginii centrale a întregului ciclu — în imaginea lui Cristos. Mîntuitorul apare ca purtător al ideii înalte de desăvîrșire morală. Asemenea eroului antic, el trece cu capul sus prin toate grelele încercări, suportînd cu bărbăție stoică, și nu cu smerenie creștină nenorocirile abătute asupra lui. În acest eroism se manifestă deja o trăsătură absolut nouă — voința de a trăi a unei personalități conștiente de justețea sa morală și care se opune răului nu ca o divinitate învestită cu forță atotcuprinzătoare, ci ca un om adevărat, investit cu o autoritate morală pe care a cucerit-o singur. Iată de ce figura lui Cristos emană un spirit de o asemenea

neclintită forță. Ca de o gigantică stîncă se sparg de el valurile răutății și urii omenești: trădarea lui Iuda, mînia fariseilor (pl. 127) batjocurile torționarilor (pl. 128), indiferența apăsătoare a iscoadelor. Din chipul său imperturbabil, calm și măreț, Giotto știe să obțină o expresivitate de un gen cu totul deosebit, despre care cea mai bună mărturie o constituie una dintre frescele remarcabile ale capelei — *Sărutul lui Iuda* (pl. 126). Cu mijloace extrem de lapidare, Giotto atinge aici o asemenea profunzime a caracterizării psihologice încît privitorul își amintește involuntar de *Cina cea de taină* a lui Leonardo.

Principalul efect artistic al acestei fresce provine din opunerea contrastantă a capului admirabil al lui Cristos, cu profilul lui clar și pur, capului de criminal degenerat al lui Iuda. Aceste două capete întruchipează lumina și întunericul vieții, lumea binelui și cea a răului. Îmbrățișîndu-l pe Cristos, Iuda se apropie de victima sa pentru a-l imobiliza cu sărutul trădător însoțit de cuvintele mincinoase: „Bucură-te rabbi". Cristos liniștit și fără urmă de dispreț, a plecat capul în întîmpinarea răului inevitabil. Peste o clipă, buzele senzuale ale lui Iuda îi vor atinge obrazul. Giotto a redat cu un tact artistic admirabil contrastul dintre chipul nobil, de o perfecțiune clasică al lui Cristos, cu fruntea înaltă, cu privirea limpede și cu o expresie de seninătate, și chipul respingător al lui Iuda, cu fruntea îngustă de criminal, acoperită de păr des, cu ochii privind pe sub sprîncene, cu nasul lung turtit la rădăcină, cu buzele lui groase și senzuale. La vederea acestor capete opuse unul altuia, privitorul nu se mai îndoiește că superioritatea morală se află de partea lui Cristos.

În aceeași înaltă tonalitate etică sînt acordate și celelalte scene ale ciclului padovan. Majoritatea personajelor se disting prin puritate sufletească, prin seninătate și profundă umanitate. Anna primește vestea despre nașterea fiicei cu un surîs blînd. Tot cu un surîs blajin privesc și prietenele Annei la întîlnirea ei emoționantă cu Ioachim la „Poarta de aur" (pl. 117). Nici o umbră de invidie nu se

citește pe fețele lor zîmbitoare, pline de bună-voință pentru fericirea viitoarei mame a Mariei. Serioși și fără nici o răutate privesc pretendenții nenorocoși la logodna lui Iosif cu Maria (pl. 119): cu toate că unul dintre ei frînge cu ciudă bastonul de genunchi, el este pătruns totuși de importanța celor ce se întîmplă. Iar procesiunea de nuntă a Mariei se desfășoară lin și calm, exact ca o friză antică (pl. 120), ea supunîndu-se unui ritm pur clasic în spiritul său, ritm ce creează o dispoziție de solemnă împăcare. Elisabeta a îmbrățișat-o tandru pe Maria privind atent trăsăturile minunate ale chipului ei atît de feciorelnic (pl. 121). Prietenele Mariei păstrează pline de tact tăcerea subliniind astfel intimitatea întîlnirii. Tînărul Ioan s-a lipit încrezător de Cristos, lăsîndu-și capul obosit pe pieptul acestuia (pl. 125). Fără nici un fel de afectare, Magdalena tinde să se apropie de Cristos care, simplu și firesc, se îndepărtează de ea.

Acolo unde Giotto zugrăvește o faptă amorală din punctul său de vedere, el introduce de obicei accentele lui morale. În scena batjocoririi lui Cristos, chipul sublim al acestuia constituie centrul etic al scenei. Deosebit de semnificativă este în această privință fresca reprezentînd *Izgonirea negustorilor din templu* (pl. 124). Mînia nobilă a lui Cristos a acționat atît de puternic asupra negutătorilor încît ei au dat imediat semne de căință.

Scenele în care erau redate fapte amorale, dar care din considerente pur tematice nu puteau să includă figura lui Cristos, ca de pildă *Uciderea pruncilor*, își au o „axă etică" proprie (pl. 123). În primul plan al acestei fresce se află figura tristă a unui bărbat care contemplă cu stoicism filosofic cruzimile la care este martor. Tocmai această figură, sublimă în expresivitatea ei plastică, îi inspiră privitorului credința că pînă la urmă nelegiuirea trebuie să-și găsească o ripostă.

Dar în nici o altă operă a lui Giotto nu este exprimat cu atîta forță aspectul etic al lucrurilor ca în fresca padovană pe tema *Judecății de apoi*.

Rintelen[454] a considerat că *Judecata de apoi* este lipsită de echilibru ideatic: momentul judecării păcătoşilor nu ar fi elaborat cu aceeaşi desăvîrşire pe care o întîlnim în redarea beatitudinii celor aleşi (pl. 130). Rintelen explică aceasta prin prelucrarea insuficientă a schemelor iconografice cu păcătoşii osîndiţi, scheme moştenite de Giotto din arta medievală. Din această cauză, artistul n-a putut, chipurile, să dezvolte plenar noul motiv care nu căpătase încă o formă canonizată consacrată de tradiţie. Nemaivorbind de faptul că această explicaţie nu corespunde realităţii (să amintim măcar nenumăratele imagini bizantine ale iadului, în special mozaicurile din Torcello), ea nu este consistentă nici din punct de vedere metodologic întrucît pleacă numai de la premise exterioare. Un artist cu o fantezie creatoare atît de bogată ca Giotto ar fi putut, desigur, să elaboreze în detaliu, fără dificultate, diferite munci ale iadului, dacă ar fi dorit aceasta. Totul e însă că, spre deosebire de Dante, care a descris în „Divina commedia" cu cea mai mare putere de convingere poetică chinurile iadului, Giotto n-a ţinut în mod deosebit să le înfăţişeze. În aceasta l-a împiedicat imaginea mai aparte pe care o avea el despre natura omului. Şi tocmai de aceea capetele celor drepţi constituie una dintre culmile creaţiei giotteşti. Poate nicăieri la Padova noi nu ne apropiem atît de mult de esenţa creaţiei lui Giotto ca în aceste rînduri ale celor aleşi. Pe feţele lor se află acea pecete a profundei purităţi morale care constituie latura cea mai originală a tipurilor giotteşti. O bunătate nobişnuită străluceşte în privirea lor afabilă. Prin natura sa, omul este uman şi bun, ar vrea parcă să ne spună Giotto şi, fără să cadă în dulcegărie şi didacticism, el conferă chipurilor celor drepţi o seninătate deosebită, datorită căreia aceste capete puţin grosolane în primitivismul lor capătă asupra privitorului un ascendent de neînţeles la prima vedere.

Această originală, am spune: această originală şi irepetabilă concepţie despre om, pe care o în-

tîlnim la Giotto s-a format într-o conjunctură istorică cu totul deosebită.

Secolele XII și XIII au fost în istoria Italiei o epocă de puternice mișcări religioase cînd problemele de etică interesau largi mase de oameni, cînd opoziția față de falsa morală a bisericii oficiale a determinat apariția a numeroase secte de eretici în frunte cu arnoldiștii, catarii și valdenzii. Idealul etic se afla în centrul atenției întregii societăți, morala fiind înțeleasă adesea ca asceză[455]. Cînd spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, mișcările eretice au început să dea înapoi și au luat avînt stările de spirit laice, problemele de etică nu și-au pierdut din importanță. În orașele-comună, ele au căpătat o altă orientare. Contradicțiile ce se ascuțiseră au făcut posibilă apropierea problemelor etice de cele sociale. Ele au atras atenția asupra faptului că relațiile reciproce dintre oameni constituie factorul hotărîtor în elaborarea normelor etice. Și tocmai în creația lui Giotto aceste noi adieri și-au găsit o vie întruchipare.

În „Divina commedia“ a lui Dante, patosul ideilor religioase din secolul al XIII-lea este eternizat într-o genială formă artistică ce depășește cadrul prea strîmt, pentru ea, al gîndirii teologice[456]. Dar asta n-a fost suficient pentru ca legătura lui Dante cu epoca, al cărei produs era, să slăbească. Pasiunea lui Dante pentru problemele de etică, permanenta lui efervescență, marea lui mînie — toate acestea sînt trăsături ale omului din secolul al XIII-lea care caută chinuitor noi căi de dezvoltare. Și nimic nu caracterizează mai bine obîrșia sa medievală decît felul lui de a înțelege arta și etica, condiționat încă, în întregime, de elemente de ordin transcendental. Dacă arta este pentru Dante simbolul unor manifestări mai înalte [„mirate la dottrina, che s'asconde sotto il velame degli versi strani“ (Inferno, IX, 61)][457], atunci și bunătatea omenească, mai bine zis reflectarea ei pe chip, nu este pentru el nimic altceva decît răsfrîngerea bunătății divine [„ridendo tanto lieta che Dio parea nel suo volto gioire“ (Paradiso, XXVII, 104)].

Modul lui Giotto de a percepe omul s-a format pe baza ideilor dominante de la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi de la începutul celui următor. Numai într-o epocă de interes atît de înalt față de problemele etice şi sociale, a fost posibilă acea tratare fără seamăn a omului pe care o întîlnim la marele artist florentin. În imaginile lui solemne şi severe se simte imediat contemporanul lui Dante. Dar Giotto se şi deosebeşte mult de acesta, fapt trecut cu vederea de către mulți cercetători. Cu toate că Dante şi Giotto au fost contemporani, că au nutrit multe idei comune, între ei se observă totuşi o diferență esențială, ce se face cu deosebire simțită în felul lor de a înțelege omul.

Atît omul lui Dante cît şi cel al lui Giotto sînt ființe cu simț etic. Dar pentru Dante etica este acoperită aproape în întregime de noțiunea de religie. De aceea, substratul moral al omului nu este nimic altceva decît principiul divin. Nu degeaba Dante este înclinat să considere pînă şi zîmbetul ca o răsfrîngere a bucuriei divine pe chipul omului. Pentru Giotto etica se construieşte deja pe alte baze. Ea începe să se separe de religie, devine o categorie socială orientată cu totul spre om şi spre nevoile sale. Omul este bun în virtutea propriilor sale merite morale, pe care le-a dobîndit într-o grea luptă. Bunătatea sa este condiționată de natura sa umană. Dintr-o răsfrîngere a bunătății divine, ea s-a transformat într-o virtute socială, într-o normă a conviețuirii umane. Tocmai de aceea acționează ea atît de profund asupra privitorului. Ea nu este îmbrăcată în forma unui simbol complicat, ci este redată în carnea şi sîngele imaginii artistice concrete, fiind exprimată de întreaga figură a omului, de gesturile şi de chipul acestuia. Ea determină concepția artistică a maestrului pe care o străbate nu ca un principiu teologic, ci ca o trăire omenească reală.

În noua interpretare giottescă a eticii sînt multe aspecte care înrudesc concepția lui Giotto despre lume cu concepția umanistă. În acelaşi timp, ea se leagă prin multe fire de tipul medieval, tradițional de gîndire, din care împrumută patosul şi

atitudinea naiv-directă față de ideea purității morale. În această îmbinare originală de elemente ale unor concepții despre lume care-și succed una alteia și care, la prima vedere, s-ar părea incompatibile una cu alta, se ascunde una din explicațiile originalității felului lui Giotto de a înțelege omul. Omul, în creațiile lui Giotto, încă n-a devenit obiectul experimentalismului șiștav și fără suflet, ca la unii naturaliști florentini din secolul al XV-lea, dar el a încetat să fie întruchiparea ideii de desăvîrșire morală în accepțiunea medievală. În el se îmbină în chip admirabil demnitatea umană și elementul moral care se contopesc în acea unitate superioară datorită căreia toate creațiile artistului poartă amprenta unui înalt ethos.

Chiar generațiile imediat următoare n-au înțeles arta sublimă a lui Giotto. Ele au receptat-o foarte unilateral, numai ca o prezentare a „omului viu" trecînd cu vederea faptul că acest om era, de asemenea, o ființă înzestrată cu înalte calități morale. Iată, așadar, că tocmai acest ethos „polignotian"[458] al lui Giotto n-au știut să-l vadă nici Villani[459], nici Ghiberti[460], nici Vasari[461]. Ei au receptat creația lui Giotto în plan naiv-naturalist, golind-o de conținutul de idei. Nu întîmplător Vasari scrie despre Giotto ca despre un „discipol al naturii" („discepolo della natura")[462] sau ca despre un artist care pentru prima oară a introdus în artă „portrete de oameni vii" („introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive")[463]. Dacă într-o măsură oarecare, în condițiile comparării picturii giottești cu vechiul stil bizantin, o asemenea caracterizare subliniază corect noile ei tendințe, neînsoțind-o de nici o analiză suplimentară, ea ne dă o interpretare absolut unilaterală și, prin urmare, falsă a artei pictorului florentin. Cu o deformare asemănătoare în aprecierea personalității lui Giotto ne întîlnim și într-una din nuvelele lui Franco Sachetti[464] căruia îi plăcea să zeflemisească și care vedea deseori lumea cu ochii unui orășean descurcăreț. La întrebarea dată lui Giotto de către unul dintre prietenii lui, de ce Iosif este înfățișat totdeauna așa de trist,

Giotto ar fi răspuns chipurile: „Oare ar putea fi vesel, văzîndu-și nevasta gravidă și neștiind cu cine a rămas?“ Este foarte posibil ca Giotto să fi glumit exact așa (toate izvoarele vechi vorbesc despre limba lui ascuțită), dar și mai neîndoios este faptul că asemenea situații el n-a zugrăvit nicicodată în arta sa. Pictura era pentru el ceva prea sublim, legat prea strîns de lumea gîndurilor și simțurilor medievale pentru a o putea persifla. Nuvela lui Sachetti ne arată clar ce atitudine avea secolul al XIV-lea față de Giotto. Ea demonstrează ceea ce dovedește și pictura din trecento: faptul că Giotto n-a fost înțeles de către contemporanii săi, că ethosul său a fost înlocuit cu o pictură de gen de tip nuvelistic.

Dacă epoca Renașterii a simplificat moștenirea lăsată de Giotto, aducînd în prim plan numai una din laturile ei, în schimb, secolul al XIX-lea a complicat-o excesiv. Pe urmele lui Thode[465] au început și alții să aprecieze arta maestrului florentin plecînd de la „stările de spirit“ pe care ea le stîrnește la privitor. Aceste stări de spirit, stîrnite de romantism, au atribuit artistului trăiri proprii oamenilor secolului al XIX-lea. De aceea, majoritatea concluziilor lui Thode sînt problematice. El a făcut din Giotto un „primitiv“, mai simplu dar totodată mai complicat decît a fost în realitate. În sfîrșit, secolul al XX-lea a venit cu o interpretare din punct de vedere pur formal a artei lui Giotto (Berenson și mai ales Rintelen). Au fost remarcate cu justețe meritele acestei arte: caracterul tactil al formei plastice, claritatea compoziției, remarcabila ritmare a spațiului. Dar, s-a pierdut, în schimb, profundul ei conținut de idei care deosebește creația marelui florentin de lucrările nenumăraților pictori trecentiști care l-au urmat.

IV. DESPRE SPECIFICUL STILULUI PICTURAL AL LUI GIOTTO

Una dintre problemele esenţiale ale artei lui Giotto este aceea a spaţiului. Giotto a creat pentru figura tridimensională o ambianţă „reală“, în limitele căreia omul a căpătat posibilitatea să se mişte liber şi să stea cu picioarele pe pămînt. O asemenea înţelegere a spaţiului era pentru secolul al XIII-lea o inovaţie îndrăzneaţă, introdusă pentru prima dată de Cavallini. Moştenită de la maestrul roman, ştiinţa lui Giotto de a reda spaţiul a fost dezvoltată de acesta într-o formă artistică mai desăvîrşită. Dar cu toată apropierea lui Giotto de Cavallini, între ei persistă o deosebire esenţială. Deşi ambii tratează spaţiul ca fiind tridimensional, fiecare dintre ei vine cu o soluţie proprie a problemei.

Soluţia lui Giotto este deosebit de matură şi extrem de originală. Dacă Giotto s-ar fi limitat în picturile sale murale şi în tablouri doar la simpla reproducere naturalistă a spaţiului empiric cu „oameni vii“, el n-ar fi devenit niciodată un mare artist. Forţa lui Giotto rezidă în capacitatea lui de a însufleţi în mod creator suprafaţa pictată, de a o transfigura pe aceasta într-o operă de artă desăvîrşită, prin introducerea unei subtile ritmări a spaţiului şi de a îmbina armonios elementele tratării spaţiale cu exigenţele stilului monumental bazat pe perceperea în „relief“ a realităţii. Numai răspunzînd la întrebarea cum rezolvă Giotto în mod concret toate aceste sarcini se poate afla cheia

descifrării artei sale, ca a oricărei arte „clasice" care ne seduce prin simplitatea și spontaneitatea ei, dar care este în realitate rezultatul gîndirii profunde și complexe a unui genial artist.

Vizitatorul Cappellei dell'Arena din Padova (pl. 114) duce cu sine amintirea a ceva neobișnuit de clar și de pur. Micuța capelă, împodobită de Giotto cu o mare artă, produce o impresie profundă prin frumusețea proporțiilor ei simple, severe și prin armonioasa concordanță a picturii cu spațiul arhitectural. Frescele se desfășoară de-a lungul pereților laterali în patru registre. Registrul inferior imită un lambriu de marmură roz cenușie în care au fost încastrate „reliefuri" alb-cenușii ce reprezintă cele șapte păcate și șapte virtuți. Al doilea registru și al treilea constau din scene ce ilustrează viața lui Cristos, iar al patrulea registru include scene din viața lui Ioachim, a Anei și a Mariei. Peretele de la intrare este acoperit în întregime de compoziția monumentală reprezentînd *Judecata de apoi*. Pe arcul triumfal se pot vedea Dumnezeu-tatăl între îngeri, tradiționala *Bunavestire*, *Sărutul lui Iuda*, *Vizita Mariei la Elisabeta* și două imagini de mici interioare de tip decorativ, acoperite cu bolți în cruce. Bolta albastră a capelei este împodobită cu zece medalioane cu sfinți înfățișați pînă la brîu. Fiecare frescă își are ancadramentul ei, așa încît poate fi privită ca un tablou de sine stătător. Dar în același timp ea intră în componența unei frize unice și atunci este privită ca o parte organică a unui ciclu desfășurat pe orizontală. Întrucît scenele care formează friza sînt amplasate una deasupra alteia pe un ax vertical, privitorul are posibilitatea deplină să „citească" picturile nu numai pe orizontală, ci și pe verticală, ceea ce pictorul a avut, incontestabil, în vedere.

Parcelarea pereților și a bolții din Cappella dell' Arena este extrem de simplă. De aceea, cine intră în capelă cuprinde dintr-o dată cu privirea tot sistemul decorativ care este construit strict centrat: peretele dinspre intrare și arcul triumfal se împart pe verticală în trei părți, iar pereții laterali — în cîte șase părți. Compartimentele mijlocii de pe

pereții laterali se prelungesc pe mijlocul bolții cu o friză ornamentală care fixează axul central al capelei. Pictura murală creată aici de Giotto s-ar fi distins printr-o simetrie ideală, dacă artistul n-ar fi trebuit să țină seamă de cele șase ferestre din partea stîngă. Aceste ferestre amplasate între limitele celor două frize din mijloc l-au obligat să execute aici nu cîte șase scene, ca în friza superioară, ci numai cîte cinci, fiind nevoit, de asemenea, să renunțe la ancadramentele verticale pentru care n-avea loc de ajuns.

În ciuda prezenței ferestrelor, Giotto a știut să facă tot ce depindea de el pentru ca privitorul să nu observe tulburarea echilibrului. În acest scop, el a construit friza superioară în concordanță deplină cu friza corespunzătoare de pe peretele opus.

Dacă însăși pictura capelei padovane acționează asupra privitorului într-un fel liniștitor — datorat simplității și caracterului armonios al compartimentării ei — dîndu-i privitorului senzația unui fel de echilibru interior, la aceasta contribuie într-o măsură egală și alți factori. Figurile nu copleșesc pereții cu greutatea lor, ci alunecă parcă pe ei, ușor și liber, reliefîndu-se pe fundalurile albastre. Culorile reci, luminoase și pure subliniază plasticitatea formelor puternic construite. Lumina ce se revarsă lin prin ferestre se împrăștie egal în tot spațiul restrîns al capelei dîndu-le tuturor detaliilor arhitecturale și picturale posibilitatea să se etaleze cu precizie absolută. Datorită spiritului său de claritatea cristalului, interiorul Cappellei dell'Arena amintește de interioarele Renașterii. În el se respiră aproape la fel de ușor și de liber ca în capela Pazzi a lui Brunelleschi.

Impresia pe care o lasă capela în ansamblu este potențată la contemplarea diferitelor fresce luate separat. Admirabilul lor ritm spațial, liniștit, curgător și limpede contrastează cu ritmul irațional, încordat al picturilor gotice, ca ceva principial nou din care își trage obîrșia arta renascentistă.

Figurile pictate de Giotto au, așa cum bine remarca Berenson[466], o palpabilitate plastică incom-

parabilă. Ele acţionează cu o forţă extremă asupra simţului tactil al privitorului. Giotto obţine acest lucru în pofida faptului că figurile lui sînt mai puţin reliefate ca volum decît cele ale lui Cavallini. Artistul roman amplasează parcă în faţa peretelui statui turnate în bronz, în timp ce Giotto adaptează figurile la suprafaţa plană. El operează cu un fel de semivolume construite după principiul reliefului. Arta nu impietează însă asupra integrităţii lor spaţiale. Este suficient să priveşti la indiferent care figură din picturile padovane (pl. 115—133) pentru a-ţi da seama de justeţea acestei aserţiuni. Cu ajutorul unui fin modeleu în clarobscur, Giotto obţine creşterea sau atenuarea dorită a reliefului. Pictor înnăscut, lui îi este de ajuns o singură faţetă a figurii omeneşti sau a unui obiect pentru ca, prelucrînd-o, să dea senzaţia de volum a corpului. Aici, Giotto îl întrece cu mult pe contemporanul său mai vîrstnic, Cavallini, ale cărui imagini, datorită caracterului lor sculptural destul de acuzat, n-au dobîndit încă însuşiri specific picturale. Acest substrat pictural al creaţiei giotteşti n-a fost evident apreciat cum se cuvine de Berenson, ca şi de toţi acei istorici ai artei cărora le place să vorbească despre „cubismul" imaginilor pictorului florentin. Originalitatea uimitoare a felului cum înţelegea Giotto figura rezidă în faptul că această figură trăieşte aceeaşi viaţă cu suprafaţa pictată, exigenţelor căreia ea i se subordonează[467]. Dar totodată, figura se eliberează de tirania suprafeţei dobîndind o importanţă individuală de sine stătătoare. În raport cu pictura bizantină şi cu cea gotică, un asemenea mod de abordare a figurii omeneşti a însemnat o revoluţie de o imensă importanţă principială. Ea a reflectat izbînda noii concepţii, mai „realiste", despre lume.

Adaptînd forma la exigenţele suprafeţei, fapt datorită căruia prima n-o covîrşeşte niciodată pe cea din urmă (tocmai aici trebuie căutată una din cauzele impresiei de diafan pe care o lasă picturile padovane), Giotto a adaptat la suprafaţa plană a peretelui şi compoziţia. Culisele arhitecturale sau

peisagistice sînt amplasate de obicei de Giotto paralel cu suprafața imaginii. Ele servesc ca un fundal liniștit pentru figuri amplasate în majoritatea cazurilor astfel încît, la rîndul lor, să sublinieze caracterul „reliefat“ al desfășurării compoziției. Un asemenea gen de construcție se face simțit destul de clar într-o serie de fresce padovane (*Întoarcerea lui Ioachim la păstori*, *Logodnicii își aduc cîrjele ceremoniale la templu*, *Logodna lui Iosif cu Maria*, *Cortegiul de nuntă al Mariei*, *Fuga în Egipt*, *Sărutul lui Iuda*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Jelirea lui Isus* ș.a.). În *Întoarcerea lui Ioachim la păstori* (pl. 115), scena este delimitată de stînci grele care formează un fundal ce se acordă cu peretele masiv și pe care apar, triumfale, trei figuri coborîte parcă dintr-un relief antic. Amplasarea lor între limitele unei aceleiași zone spațiale conferă compoziției un calm clasic, făcînd-o pe aceasta să semene cu o friză grecească. Același procedeu este folosit și în cazul altor scene ale ciclului padovan: peste tot culisele arhitecturale și peisagistice sînt amplasate paralel cu peretele, iar figurile în rînd, în timp ce principiul „reliefării“ construcției condiționează structura compozițională a frescei. Tocmai de aceea, fresca se acordă atît de organic cu peretele. Ea nu-l „sparge“ pe acesta cum face pictura murală barocă plină de dinamism, ci se așterne liber pe suprafața lui. Așa cum fiecare figură izolată este legată în mod indestructibil, la Giotto, cu suprafața peretelui, așa și compoziția fiecărei fresce este acordată de el cu această suprafață din care cauză picturilor sale le este proprie acea monumentalitate care le înrudește cu operele freschiștilor medievali. În această atitudine grijulie a lui Giotto față de unul dintre principiile de bază ale picturii monumentale, răzbate clar caracterul specific pictural al creației sale. Gîndind în imagini picturale, Giotto ține totdeauna seamă de suprafața plană a peretelui: aceasta determină în multe privințe construcția ritmică a frescelor sale și tot ea îi dictează soluții compoziționale absolut aparte. Iată de ce avem toate motivele să-l soco-

tim pe Giotto ca fiind unul dintre cei mai mari reprezentanţi ai artei monumentale.

Adaptînd figurile ca şi compoziţia în ansamblu la exigenţele suprafeţei plane, el nu creează, totuşi, niciodată o imagine artistică plată. În aceasta rezidă întreaga deosebire principială dintre el şi pictorii bizantini, romanici şi gotici. Figurile lui au volum, amplasarea se face în spaţiu, interioarele lui sînt tridimensionale. Dar atît figura, cît şi spaţiul frescei, Giotto le subordonează ritmului. Aceasta şi este una dintre cele mai originale trăsături ale stilului său. Spaţiul oricărei fresce de Giotto poate fi cuprins între două suprafeţe situate nu departe una de alta şi nici o figură, nici o culisă arhitecturală sau peisagistică nu iese dincolo de limita descrisă de cele două suprafeţe. Specificul acestui spaţiu constă în aceea că, în ciuda adîncimii lui în „relief" relativ mici, el se desfăşoară mai ales în lărgime, înlesnind tratarea fiecărei scene luate separat ca parte a unui ciclu narativ. În aceasta constă deosebirea lui de spaţiul cubic renascentist şi de cel baroc, în diagonală. Spaţiul lui Giotto nu-l atrage pe privitor în adîncime, ci-l ţine parcă în faţa peretelui care reprezintă o limită reală a acestui spaţiu. Şi totuşi, la o confruntare a frescelor lui Giotto cu picturile murale medievale, ele par profund spaţiale. Giotto a putut să creeze această iluzie numai datorită faptului că în limitele zonelor spaţiale lipsite de o mare adîncime el a sugerat o abundenţă de relaţii reciproce spaţiale la care artiştii secolului al XIII-lea nici nu visau. Năzuind spre o zugrăvire realistă a lumii, Giotto a receptat această lume nu ca pe nişte imagini plastice izolate, închise în sine, ci ca pe un sistem extrem de complex de elemente condiţionate funcţional. Aceasta i-a şi dat posibilitatea să devină un precursor al picturii europene moderne.

Giotto a ştiut ca nimeni altul să folosească figurile şi culisele pentru construirea spaţiului[468]. Amplasîndu-le într-o zonă relativ puţin adîncă, el le-a pus în atitudini atît de gîndite încît a obţinut

totdeauna efectul de spaţiu scontat. El avea darul, pe care puţini îl au, de a vedea şi a zugrăvi fenomenul într-o complexă condiţionare reciprocă a părţilor sale componente. El a învăţat să coordoneze figurile şi culisele nu numai sub aspectul compoziţie-plan, ci şi sub aspectul compoziţie-spaţiu.

Una dintre culmile creaţiei giotteşti este fresca padovană *Jelirea lui Cristos* (pl. 129). Procedeele artistice ale pictorului apar aici într-o formă deosebit de pură.

Centrul ideatic al frescei este trupul lui Cristos zăcînd pe genunchii Mariei şi ai Magdalenei. Linia coborîtoare a stîncii ne dirijează privirea spre punctul în care se răsfrînge, ca într-un focar centrul dramatic al scenei zugrăvite, jelirea de către mamă a fiului mort. Această mişcare a liniei descendente a stîncii este continuată de figurile aplecate spre Cristos şi înconjurîndu-i, ca o cunună, trupul. Acesta este încadrat de cinci figuri feminine care formează un grup conturat de o linie curbă lină şi admirabilă ca expresivitate plastică. În limitele acestui grup, fiecare figură îşi ocupă locul său în spaţiu, fixînd exact desfăşurarea acestuia nu numai pe lăţime, dar şi în adîncime. De ambele părţi, grupul este flancat de figuri ce stau în picioare închizînd compoziţia pe laturi, iar în mijloc apare figura tînărului Ioan aplecat asupra lui Cristos şi cu mîinile date înapoi în desperare. Această figură plină de dramatism îndeplineşte un rol compoziţional foarte important: ea anulează spaţiul gol din centru şi nivelează linia de sus a compoziţiei făcînd ca aceasta să semene cu o friză din Antichitate, construită după principiul izochefaliei.

Aceasta este principala schemă compoziţională a frescei lui Giotto. Pentru a-i aprecia cum se cuvine înaltele calităţi artistice, trebuie privită atent amplasarea figurilor luate separat şi abia atunci devine limpede ce mare artist al ritmării spaţiului a fost Giotto. Fiecare figură a lui fixează, între limitele zonei spaţiale puţin adînci, un anumit punct care-i era destinat. Fiecare figură este pusă

într-o relație funcțională precisă cu figura cea mai apropiată, în sfîrșit, fiecare figură constituie o parte organică și absolut indispensabilă a grupului. Sub acest aspect este deosebit de instructivă analizarea potențării ritmului, de la figura așezată pe pămînt cu spatele spre privitor, către femeia aplecată deasupra lui Cristos și, mai departe, către Ioan. Sau raportul dintre figurile aflate în picioare și cele care-l înconjură pe Cristos. Sau, în sfîrșit, interacțiunea compozițională dintre culisele peisagistice și figuri. Chiar și în istoria artei renascentiste, bogate în cele mai îndrăznețe căutări compoziționale, este greu de găsit ceva asemănător, ca limpiditate a ritmului spațial, cu această frescă giottescă. Prin întreaga sa construcție compozițională, fresca este adaptată la masivitatea peretelui. Culisa este amplasată paralel cu fundalul așa încît, zona spațială puțin adîncă ce a rămas între culisă și primul plan se desfășoară nu atît în profunzime, cît în lățime, subliniindu-se, astfel, cu dibăcie, amplasarea în formă de friză a figurilor, fapt care face ca întreaga imagine să tindă parcă spre aplatizare. Și totuși, ce bogăție de raporturi spațiale creează Giotto în această frescă, prin ce ritm minunat știe el să învioreze compoziția!

Nu mai puțin tipică pentru Giotto este și o altă pictură din capela padovană: *Procesiunea de nuntă a Mariei* (pl. 120). Și aici artistul subordonează cu multă dibăcie caracterul spațial al construcției compoziționale suprafeței plane a peretelui. În această pictură, străbătută de ritmul măsurat al unei procesiuni panateniene, Giotto a reușit să simtă cu deosebită finețe spiritul artei antice. Maria, prietenele ei, Iosif, muzicanții, toți au un comportament solemn. Ei merg agale de-a lungul peretelui și mișcarea lor pare legată indisolubil de suprafața plană a acestuia. Figura tinerei Maria este scoasă în evidență ca principalul personaj al scenei datorită introducerii a două mici intervale spațiale care-i sporesc importanța. În urma Mariei pășesc prietenele ei. Figurile lor sînt amplasate în suită ceea ce-i permite artistului să acorde fiecăreia un

loc al său și să facă tot grupul ușor vizibil. În fața Mariei pășește Iosif împreună cu însoțitorul său. În întîmpinarea lor vin doi muzicanți ieșiți din casă spre a saluta cortegiul ce se apropie și către care, din fereastră se apleacă o creangă în semn de ospitalitate. Acest detaliu fără importanță la prima vedere joacă un foarte mare rol în compoziție întrucît subliniază direcția de întîmpinare a mișcării muzicanților și fixează ținta finală a întregii procesiuni. Între Iosif cu însoțitorul său și cei doi muzicanți, Giotto a plasat figura unui tînăr cîntînd la violă. Este singura figură cu fața îndreptată spre privitor. Ea este folosită de pictor cu multă iscusință ca o verigă de legătură între cele două torente în mișcare ce-și vin în întîmpinare trecînd pe nesimțite unul într-altul și contopindu-se într-un grup unic și indisolubil. Astfel situînd și însuflețind suprafața pictată, Giotto obține acea senzație de curgere lină a compoziției care face ca fresca să semene cu o friză grecească.

Ca și în scena cu *Jelirea lui Cristos*, Giotto aduce, în *Procesiunea de nuntă a Mariei*, o foarte subtilă ritmare a spațiului. Figurile sînt amplasate în cadrul unei zone precis delimitate, dar și această zonă îi este suficientă pentru a-i produce privitorului senzația unei reale profunzimi. Cum obține Giotto acest lucru? Printr-o riguros gîndită amplasare a figurilor. Grupul prietenelor Mariei este împins ușor în adîncime, în timp ce Maria este adusă, dimpotrivă, către primul plan al frescei. La același nivel cu Maria se află Iosif și flautistul dinspre privitor. Tînărul care cîntă la violă este și el împins puțin în adîncime. Ritmul spațial, cînd crescînd, cînd coborînd, imprimă mișcare suprafeței pictate, fapt datorită căruia aceasta dobîndește o uimitoare flexibilitate. Numai concepînd fenomenul în toată complexitatea și în tot caracterul lui unitar, a putut Giotto să creeze o compoziție atît de remarcabilă, bazată pe o strînsă interacțiune a părților ei componente. Tocmai acest
 simț foarte dezvoltat al condiționării funcționale a

elementelor ce alcătuiesc imaginea artistică îl deosebește pe Giotto de pictorii Antichității.

Pictura antică ni se pare totdeauna „primitivă" în comparație cu cea a lui Giotto. Orice frescă antică (pl. 144, 145) sau mozaic se descompune lesne în imagini plastice izolate, închise în sine. Legătura compozițională între aceste imagini există, dar, de obicei, ea este slab exprimată. Construcțiile spațiale sînt lipsite de precizie întrucît le lipsește nu numai un unic sistem al perspectivei, ci și strînsa interdependență a figurilor între ele și a figurilor cu culisele arhitecturale. Toate elementele compoziționale trădează tendința către o existență izolată, statuară, fapt subliniat adesea și de zugrăvirea multor figuri și obiecte luate din diferite unghiuri de vedere.

Acest tip antic de viziune picturală, care continuă să determine în multe privințe concepția artistică a pictorilor bizantini și romanici, este depășit definitiv de Giotto. Opera lui conține mai toate principiile artei renascentiste. Giotto a fost primul pictor „european", pentru că el a perceput și a redat pentru prima dată fenomenul nu ca pe o sumă a imaginilor plastice sau grafice, închise în sine, ci ca pe un complex sistem pictural în care toate părțile sînt legate nu numai între ele, ci și depind în întregime una de alta. Această nouă relație era o relație de ordin funcțional. De aceea, în operele lui Giotto totul se bazează pe interdependența părților. Nici una dintre ele nu poate să fie schimbată de la locul ei fără să se dezintegreze tot întregul. Tocmai în aceasta rezidă specificul picturii la Giotto. Pentru contemporanii și urmașii săi apropiați, el a fost cel care i-a învățat să gîndească pictural. Frescele și tablourile lui trebuie să li se fi părut lor, mai ales în comparație cu modelele picturii bizantine, romanice și gotice, ca un univers nou, infinit mai complicat dar și infinit mai real. De acum înainte, pictorii aveau să aspire nu spre redarea unor imagini statice, închise în sine, ci a unor fenomene complexe ce includeau o multitudine de elemente care erau plasate într-o per-

manentă interdependență. După Giotto, purtătorul principal al noilor principii artistice a devenit tabloul de şevalet. Şi întrucît aceste principii au fost formulate pentru prima dată de Giotto, linia de dezvoltare către artiştii Renaşterii porneşte direct de la dînsul.

Dacă Giotto a fost un precursor al picturii moderne europene, anticipînd unele caracteristici majore ale acesteia, trebuie subliniat totodată că felul cum înţelegea el coloritul şi factura iese din cadrul a ceea ce se înţelege de obicei prin „stil pictural".

Maniera lui masivă, netedă de a picta este îndreptată înainte de toate spre obţinerea efectelor de ordin pur plastic. Prin mijloace relativ rudimentare de tratare în clarobscur a formei, Giotto se străduieşte să creeze în plan bidimensional forme volumetrice. Aceste forme se deosebesc printr-un accentuat, caracter constructiv, incluzînd doar esenţialul. Forma are la Giotto o palpabilitate incomparabilă. Ea este grea şi monumentală. Nu se dizolvă în trăsături de penel, ci are limite precise şi o suprafaţă cu valori tactile. Ea se afirmă cu atîta claritate încît singur acest aspect este suficient ca simpla ei contemplare să producă o înaltă satisfacţie estetică.

S-ar putea ca nimic să nu contribuie la crearea acestei impresii de claritate ca felul original în care foloseşte Giotto culoarea[469]. Lui îi plac culorile reci, pure, luminoase printre care se disting cele roz, gri-sidefii, verdele, albastrul, galbenul, violetul deschis, albul, cele brun-roşcate şi lila-pal. Culoarea este subordonată, la Giotto, formei, servind ca mijloc de potenţare a plasticităţii. Pictorul combină cu multă iscusinţă culorile „proeminente" şi cele „retrase" cu scopul de a scoate în evidenţă o parte sau alta a compoziţiei. El ştie să facă din figurile principale personaje conducătoare şi sub aspect cromatic. Ştie, de asemenea, să sublinieze prin culoare ceea ce i se pare cel mai important şi să estompeze ceea ce este mai puţin esenţial. Aşa se explică de ce frescele şi tablourile lui sînt pă-

trunse de spiritul unei asemenea limpidități. Culoarea este tratată ca un factor menit să evidențieze forma. Așa au înțeles culoarea aproape toți pictorii florentini ai Renașterii. De aceea, și în privința coloritului, Giotto se afirmă ca promotorul lor. El este adevăratul precursor al școlii florentine, în cadrul căreia au fost întruchipate multe dintre cele mai înalte realizări ale artei renascentiste.

NOTE

NOTE LA INTRODUCERE
ȘI LA
CAPITOLELE I–VII

[1] Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* Berlin, 1885; Sabatier, *Vie de S. François d'Assise,* Paris, 1894 și multiplele ediții care au urmat (există și versiune rusă); Gebhart, *Nacialo Vozrojdenia v Italii*, S. Petersburg, 1900; Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin — Leipzig, 1926 Id., *Dante und das Problem der Renaissance*, „Deutsche Rundschau", 1924 (198), p. 129 și urm.

[2] Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien,* Halle, 1939.

[3] Müller, *Gradualismus*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1924 (II), p. 681 și urm. Müller lărgește prea mult noțiunea de gradualism, extinzînd-o asupra întregii culturi medievale. În realitate, gradualismul a căpătat importanță începînd abia cu secolul al XII-lea, pînă la această dată, concepția despre lume avînd un caracter subliniat dualist. Cf. Brinckmann, *Dieseitsstimmung im Mittelalter*" „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1924 (II), p. 721 și urm.; Id. *Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs*, ibid., 125 (III), p. 616 și urm.; Grabmann, *Die Kulturphilosophie des hl. Thomas von Aquin*, Augsburg, 1925, p. 82; Martin, în „Archiv für Kulturgeschichte", 1929 (XIX), p. 313 și urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 44—47.

[4] Mayer, *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft", 1926 (VI), p. 69 și urm.; Von den Steinen, *Die Renaissance des 12*

Jahrhunderts, „Bulletin of the international Committee of Historical Sciences", 1938, Julp, No. 40, p. 606—609; Bertoni, *Il Rinascimento del secolo XII*, ibid., p. 605—606; Holmes Jr., *The Idea of Twelfth Century Renaissance*, „Speculum", 1951 (26), p. 643—657; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 10—11. Nesocotind caracterul protorenascentist al culturii ducentiste pe care este tentat s-o dizolve în cea gotică, Weise folosește adeseori termenii de „Renaștere" și „Protorenaștere" cînd vorbește despre cultura secolului al XII-lea. Prin aceasta el mută arbitrar accentul de pe epoca lui Dante și Giotto pe epoca lui Bernard de Clairvaux și a maeștrilor goticului timpuriu. Comp. remarcile critice în următoarele lucrări: Nitze, *The So-Called Twelfth Century Renaissance*, „Speculum", 1948, p. 405—471 și Sanford, *The Twelfth Century: Renaissance of Proto-Renaissance*, „Speculum", 1951 (26), p. 635—642.

[5] Despre viața economică a Italiei, vezi: Marx și Engels, *Socinenia*, XVI—2, p. 327; Marx, *Kapital*, I. Gospolitizdat, 1950, p. 720—721; Kovalevski, *Ekonomiceski rost Evropî do vozniknovenia kapitalisticeskogo haziaistva*, II—III, Moskva, 1900—1903; Heynen, *Zur Enstehung des Kapitalismus in Venedig*, Stuttgart und Berlin, 1905; Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, I—II, 2 Aufl., München und Leipzig, 1916—17; Schneider, *Zur sozialen Genesis der Renaissance*, în culegerea „Wirtschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Ökonomik und Soziolgie der Gegenwart, Festschrift für Franz Oppenheimer zu seinem 60. Geburtstag", Frankfurt a. M. 1924; Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 2 Teil, Berlin, 1925; Kulișer, *Istoria ekonomiceskogo bîta Zapadnoi Evropî*, I—II, Moskva — Leningrad, 1931; Strieder, *Werden und Wachsen des europäischen Frühkapitalismus*, în seria „Propyläen Weltgeschichte", IV, Berlin, 1932; Fanfany, *Le origini dello spirito capitalistico in Italia*, Milano, 1933 (la baza acestei lucrări se află un punct de vedere militant catolic); Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, Jena, 1934 (cu o vastă bibliografie); Luzzatto, *Storia economica: l'età moderna*, Padova, 1934; Carli, *Storia del commercio italiano, II. Il mercato nell'età dei comuni*, Padova, 1936; Fanfani, *Saggi di storia economica italiana* Milano, 1937; Fossati, *Corso di storia economica. Le origini e le forme storiche del capitalismo, parte I: l'epocà del predominio nel mare Mediterraneo*, Torino, 1939; Fanfani, *Storia economica: dalla crisi dell' Imperio romano al pricipio del secolo XVIII*, Milano, 1940; Sapori, *Studi di storia economica medioevale*, Firenze, 1940, 2 ed, 1946 (cu o bibliografie amănunțită); Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie, I*, Leningrad, 1947, p. 70—103, 203—241; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1948, p. 11—37;

Barbieri, *Saggi di storia economica italiana*, Bari, 1949; Luzzatto, *Storia economica d'Italia*, Roma, 1949 (are și versiune rusă: Luzzatto, *Ekonomiceskaia istoria Italii*, Moskva, 1954); Rutenburg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii, Florentiskie kompanii XIV veka*, Moskva — Leningrad, 1951. Epstein, *K voprosu o „rannem kapitalisme" vo Florenții XIV veka*, în culegerea „Srednie veka" ed. IV, Moskva, 1953; Stoklițkaia-Tereșkovici, *K voprosu o „rannem kapitalizme" vo Florenții XIV veka*, în culegerea „Srednie veka", ed. V, Moskva, 1954, p. 338—350.

[6] Despre breslele italiene vezi Filippi, *L'arte dei mercanti di Calimala in Firenze e il suo più antico statuto*, Torino, 1888; Doren, *Entwicklung und Organisation der florentiner Zünfte im 13. und 14. Jahrhundert*, Leipzig, 1897; Id., *Die florentiner Wollentuchindustrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1901; Id., *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908; Broglio d' Aiano,*Sulle corporazioni medioevali delle Arte in Italia e loro statuti*, „Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliare", Roma, 1911; Ciasco, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio florentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927; Valsecchi, *Le corporazioni nell'organismo politico del medioevo*, Milano, 1931; Sapori, *Una Compagnia di Calimala ai primi del trecento*, Firenze, 1932; Fridolin, *Florentiiskie, țehi nakanune kapitalisticeskoi epohi*, în „Izvestia pedagoghiceskogo fakulteta Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Lenina", 1928, (XIII) p. 83—96; Bruzzi, *Sulla storia dell'arte della lana in Toscana*, în „Archivio storico pratese", 1938—1939 (XV—XVI).

[7] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 277—278.

[8] Despre băncile italiene vezi: Peruzzi, *Storia del commercio e dei banchieri di Firenze dal 1 200 al 1345*, Firenze, 1868; Senigaglia, *La compagnie bancarie senesi nei secoli XIII e XIV*, „Studii Senesi", XXIV—XXV, 1907—1908; Cessi, *Il problema bancario a Venezia nel secolo XIV*, „Atti della R. Academia di Torino", 52, 1917; Sayous, *Les opérations des banquiers italiens en Italie et aux Foires de Champagnes, pendant le XIII-e siècle*, „Revue historique de droit français et étranger", Paris, 1933; Sieveking, *Das Bankwesen in Genua und die Bank von S. Giorgio*, în culegerea „Contributions of the History of Banking", The Hague, 1934; Usher, *The Origins of Banking; the primitive Bank of Deposit, 1200—1600*, „The Economic History Review", London, 1934 (IV); Eizenstein, *Florentiiskie bankiri Franzesi pri dvore Filippa Krasi-*

vogo, "Ucenîe zapisi Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta", seria științe istorice Nr. 39 ed. 4, Leningrad, 1939, p. 232—258; Renouard, *Les relations des papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378*, Paris, 1941; De Roover, *The Medici Bank, Its Organisation, Management, Operations and Decline*, New York — London, 1948.

[9] Santini, *Frammenti di un libro di banchieri fiorentini, scritto in volgare nel 1211*, "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, 1887 (X); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, p. 795 și urm. Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 458.

[10] Vezi Jordan, *La faillite des Buonsignori*, „Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge", Paris, 1902; Sapori, *La crisi delle Compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze, 1926. Id., *Storia interna della compagnia mercantile dei Peruzzi*, "Archivio storico italiano", 1934, p. 3—65; Chiaudano, *Il Rothschild del Duecento: La Gran Tavola di Orlando Buonsignori*, „Bollettina senese di storia patria", 1935 (VI), p. 103—142.

[11] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 671.

[12] Vezi lucrarea capitală: Doren, *Die Florentiner Wollentuchindustrie vom 14 bis zum 16 Jahrhundert*, Stuttgart, 1901. Concluziile lui Doren au încercat să le pună la îndoială Hermes [Hermes, *Der Kapitalismus in der Florentiner Wollenindustrie*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1916 (72)]. Acesta a negat caracterul capitalist al industriei florentine de postavuri care, după opinia sa, a rămas o producție de tip pur meșteșugăresc. Împotriva acestui punct de vedere s-a ridicat pe bună dreptate Davidsohn [Davidsohn, *Blüte und Niedergang der Florentiner Tuchindustrie*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1928 (85)] care a sprijinit concepția lui Doren cu o serie de noi și foarte temeinice argumente.

[13] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 502. Convertirea în ruble de aur ne aparține.

[14] Villani, *Cronica*, libro XI. cap. 94.

[15] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 511, 644.

[16] Vezi lucrarea lui Dietzel, *Über Wesen und Bedeutung des Teilbaus (Mezzadria) in Italien*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1883—1884 (40—41). Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 193—242.

[17] Această legătură strînsă între oraș și sat a fost interpretată în mod eronat de către Ottokar. Vezi Ottokar, *Il commune di Firenze alla fine del Dugento*, Firenze, 1926. Vezi, de asemenea, Plesner, *L'émigration de la compagne à la ville libre de Florence au XIII-e siècle*, Copenhaga, 1934; Id., *Una rivoluzione stradale nel dugento*, „Acta Jutlandica", fasc. 1, Copenhaga, 1938; Fèbvre, *En Toscane du*

XIII-e siècle: de la ville à la terre, ou de la terre à la ville, „Annales d'histoire économique et sociale", 1934 (VI), p. 590—593.

[18] Vezi Salvemini, *Magnatie popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, 1899; Rodolico, *Il popolo minuto*, Bologna, 1899; Id., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto* (1378—1382), Bologna, 1905; Arias, *Il sistema della costituzione economica e sociale italiana nell'età dei comuni*, Torino e Roma, 1905; Caggese, *Classi e comuni rurali nel medioevo italiano, I—II*, Firenze, 1906—1909; Broglio d'Aiano, *Lotte sociali in Italia nel secolo XIV*, Roma, 1911; Rodolico, *The Struggle for The Right of Association in 14-th Century Florence*, „History", 1922, October; Ottokar, *Il comune di Firenze alla fine del Dugento;* Bloch, *Groupes sociaux dans l'Italie mediévale*, „Annales d'histoire économique et sociale", 1929 (I), p. 588 și urm.; Ercole, *Dal comune al principato*, Firenze, 1929; Djivelegov, *Dante Alighieri*, Moskva, 1933, p. 11 și urm.; Rutenburg, *Vosstanie „obezdolennîh" v Siene v 1371 godu i predeșestvuiușcie emu narodnîe vosstania v 50—60-h godah XIV veka*, în culegeerea „Srednie veka", ed. IV, Moskva, 1953, p. 152—180.

[19] Despre răscoala ciompilor, în afară de literatura citată în nota 18, mai vezi: Falletti Fossati, *Il tumulto dei Ciompi*, Torino, 1882; Corazzini, *I Ciompi*, Firenze, 1887; Renard, *Histoire du travail à Florence*, Paris, 1913—1914; Scaramella, *Firenze allo scoppio del tumulto dei Ciompi*, Pisa, 1914; Id., *Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memoria a cura di Gino Scaramella*, Bologna, 1923 (tomul XVIII, partea 3-a, în seria „Rerum italicarum Scriptores, ed. Muratori"); Grațianski, *Krestianskie i rabocie dvijenia v srednie veka*, Moskva, 1924; Fridolin, *Vosstanie Ciompi. Iz istorii rabocego dvijenia v Italii XIV veka*, „Izvestia Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni V. I. Lenin", 1925, (IV—V), p. 5—26, 1926 (VI—VII), p. 3—47; Djivelegov, *Vosstanie Ciompi i gumanisti*, „Arhiv Marksa i Engelsa", 1930 (5), p. 419—428; Gukovski, *Kto bîl istinnîm rukovoditel vosstania ciompi?* „Ucenîe zapiski Instituta imeni Gherțena", 1939 (XII); Ratner, *Vosstanie ciompi*, „Sbornik naucinîh studenceskih rabot Moskovskogo Gosudarstevennogo universiteta", 1941, ed. 19, p. 79—93; Rodolico, *I Ciompi. Una pagina di storia del proletario operaio*, Firenze, 1945; Rutenberg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, p. 155—175.

[20] Caracterizarea acestui grup social și a ideologiei lui o dau: Sombart, *Der Bourgeois*, München und Leipzig, 1913; Koht, *Les problèmes des origines de la Renaissance*, „Revue de synthèse historique", 1924 (XXXVII), p. 107—116; Luzzatto, *Piccoli e grandi mercanti nelle città italiana del Rinascimento*, „Vol.

commemmorativo in onore del prof. Giuseppe Prato", Torino, 1931; Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932; Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 305, 478—479; 655—656; Sapori, *Le marchand italien au moyen âge*, Paris 1952.

[21] Despre mişcările eretice, vezi: Engels, *Krestianskaia voina v Ghermanii*, Gospolitizdat, 1953; Cantù, *Gli eretici d'Italia, I—III*, Torino, 1865; Tocco, *L'eresia nel Medio Evo*, Firenze, 1884, Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalteres. Geschichte der gnostisch manichäischen Sekten, I—II*, München, 1890; Gebhardt, *Misticeskaia Italia, Ocerki iz istorii vozrojdenia relighii v srednih vekah*, S.-Petersburg, 1900; Gausrat, *Srednevekovie reformatorî, I—II*, S.-Petersburg, 1900; Tocco, *Nuovi documenti sui moti ereticali tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV*, „Archivio storico italiano", 1901 (28); Motta, *Per la storia dell'eresia in Lombardia nei secoli XIII—XIV*, „Archivio storico lombardo", 1906; Vulfius, *Valdenskoe dvijenie v razvitii relighioznogo individualizma*, Petrograd, 1916; Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medioevale italiana*, 2 ed., Firenze, 1926; Tihonova, *Vosstanie Dolcino*, „Problemî istorii dokapitalisticeskih obşcestv", 1934, Nr. 7—8, p. 56—71; Ivaşin, *Respublikansko-antipapskaia borba rimlian i Arnold Brescianski*, „Ucenîe zapiski Sverdlovskogo Gosudarstvennogo pedagoghiceskogo instituta", 1938, p. 159—184; Grundmann, *Religiöse Bewegungen in Mittelalter*, Berlin, 1935; De Stefano, *Riformatori ed eretici nel Medio evo*, Palermo, 1938; Aegerter, *Les hérésies du Moyen Age*, Paris, 1939; Dondaine, *Un traité néomanichéen du XII-e siècle: le liber duobus principiis, suivi d'un fragment de rituel Cathare*, Roma, 1939; Ilarino da Milano, *Il Liber sopra Stella del piacentino Salvo Burci contro i Catari ed altre correnti ereticali*, „Aevum", 1942 (XVI), p. 272—319; 1943 (XVII), p. 90—146; 1945 (XIX) p. 281—342; Runcinen, *The Medieval Manichee. A Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge, 1947; Skazkin, *Vosstanie Dolcino*, „Prepodavanie istorii v şcole", 1949, Nr. 4, p. 21—29; Shannon, *The Popes and Heresy in the Thirteenth Century*, Villanova, 1949; Södeberg, *La religion des Cathares. Etude sur le gnosticisme de la Basse Antiquité et du Moyen Age*, Upsala, 1949; Sommariva, *Studi recente sulle eresie medioevali (1939—1952)*, „Rivista storica italiana", 1952 (LXIV), p. 237—268; Bortnik, *Obşcestvennaia deiatelnost Arnolda Brescianskogo*, „Ucenîe zapiski Uralskogo Gosudarstvennogo universiteta imeni Gorkogo", 1952, ed. 11, p. 49—83; Sidorova, *Ocerki po istorii rannei gorodskoi kulturî vo Franţii*, Moskva, 1953, p. 430—436; Borst, *Die Katharer*, Stuttgart, 1953; Betts—Delaruelle—Grundmann—Morghen—Salvatorel-

li, *Movimenti religiosi popolari ed eresie nel medioevo*, „X congresso Internazionale di scienze storiche. Relazioni", vol. 3, Firenze, 1955, p. 305—541.

[22] Djivelegov, *Dante*, p. 23.

[23] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 230

[24] Constituie o excepţie papa Grigore VII care s-a sprijinit pe masele orăşeneşti care-i susţineau pe patareni împotriva episcopilor.

[25] Vezi Karsavin, *Monaşestvo v srednie veka*, S.-Petersburg, 1912; Id. *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, S.-Petersburg, 1912 (cu o bibliografie amănunţită)

[26] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 228

[27] Sabatier, *Vie de S. François, d'Assise.*

[28] Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885. Despre Sf. Francisc şi franciscanism, vezi: Kotliarevski, *Franţiskanski orden i rimskaia kuria v XIII şi XIV vekah*, Moskova, 1901; Guerier, *Sv. Franţisk, apostol liubvi i nişceti*, S.-Petersburg, 1909, Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 284—350 (cu indicarea întregii literaturi vechi); Felder, *Die Ideale des hl. Franziskus von Assisi*, Paderborn, 1923; Father Cuthbert O.S.F.C., *The Romanticism of St. Francis*, London, 1924; Beaufreton, *Saint François d'Assise*, Paris, 1925; Auerbach, *Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte", 1927 (5); p. 65 şi urm.; Bernhart, *Franz von Assisi*, Lübeck, 1932; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 231—251; Petry, *Francisc of Assisi, Apostle of Poverty*, Durham, 1941.

[29] Iată cum caracterizează vechile izvoare imaginea vieţii tînărului Francisc: Excelînd prin păcat în tot felul de deşertăciuni printre toţi cei de o seamă cu el, devenea tot mai mult iniţiatorul tuturor relelor şi ocrotitorul prostiei. Era pentru toţi motiv de uimire, străduindu-se să-i întreacă pe toţi prin strălucirea unei glorii deşarte; prin glume, prin cuvinte goale, amuzante, hazlii, prin cîntece şi prin îmbrăcăminte fină, ce flutura în vînt, fiindcă era bogat şi generos, nu zgîrcit. El nu era un strîngător de bani, ci un risipitor de avere; un negustor prudent, dar nu foarte vanitos [Celano, *S. Francisci Assisiensis vita et Miracula additis opusculis liturgicis*. Ed. P. Eduardus Alençoniensis, O. Cap Romae, 1906 (I) p. 27]. „Tovarăşii săi l-au ales vlădică, pentru ca el să poată face cheltuieli după aprecierea sa. Atunci el a poruncit să se pregătească un banchet bogat cum făcea asta şi mai înainte. Şi cînd, cîntînd, ei au ieşit din casă, tovarăşii lui mergeau toţi înaintea sa, străbătînd oraşul în cîntec, în timp ce el mergea puţin

mai în spate, cu cîrja în mînă, exact ca un vlădică". (Legenda trium Sociorum. Ed. Faloci Pulignani, Fulginiae, 1898, p. 7). Citatele [în rusă, n. trad.] sînt date în traducerea lui Karsavin (vezi Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 285).

[30] Comp. Glaser, *Die franziskanische Bewegung. Ein Beitrag zur Geschichte sozialer Reformideen im Mittelalter*, „Volkswirtschaftliche Studien", München, 1903; Goetz, *Franz von Assisi und die Entwicklung der mittelalterlichen Religiosität*, „Archiv für Kulturgeschichte, 1926 (XII), p. 129—149.

[31] Comp. Goetz, *ibid.*, p. 142; Baron, *Literaturbericht: Renaissance in Italien, II*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1930 (XXI), p. 217—222; Id., Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought, „Speculum" 1938, p. 1—37.

[32] Tilemann, *Studien zur Individualität des Franziskus von Assisi*, Leipzig, 1914, p. 226.

[33] Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1926, (XVII), p. 150—193; Goetz, *Franz von Assisi.*, p. 144—145; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*. Paris, 1935, p. 48. Comp. Frey, *Vision and Design*, London, 1928, p. 131 şi urm., Focillon, *Saint François d'Assise et la peinture italienne au XII-e et au XIV-e siècles*, „Études italiennes", 1925—1926; Guttman, *The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought. Introduction*, „Franciscan Studies", 1945 (XXVI), p. 215—234; Offner, *Note on an Unknown St. Francis in the Louvre*, „Gazette des Beaux-Arts", 1952, février, p. 124—133.

[34] Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 189—190.

[35] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 196

[36] Ibid. p. 236. Despre Salimbene, vezi Biţilli, *Salimbene* (eseuri despre viaţa italiană din secolul al XIII-lea), Odessa, 1916.

[37] Karsavin, *Monaşestvo v srednie veka*, p. 101.

[38] Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i comuni nei secoli XII e XIII*, Milano, 1911; Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni Italii XII—XIII vekov*, p. 217—283. Ca de obicei, Karsavin desconsideră cu totul factorii economici în explicarea mişcării umiliaţilor, elucidînd-o extrem de unilateral. Sub acest unghi, toate atacurile îndreptate de el împotriva lui Zanoni nu rezistă criticii.

[39] Doren, Italienische Wirtschaftsgeschichte, p. 504—505.

[40] Dante, *Convito*, trattato I. cap. XIII, 12—16.

[41] Vezi Suvorov, *Srednevekovie universiteti*, Moskva, 1898; Schachner, *The Medieval Universities*, London, 1934; *Rashdall's Medieval Universities*, edited by Powicke and Emden, I—III, Oxford, 1936;

loc al său şi să facă tot grupul uşor vizibil. În faţa Mariei păşeşte Iosif împreună cu însoţitorul său. În întîmpinarea lor vin doi muzicanţi ieşiţi din casă spre a saluta cortegiul ce se apropie şi către care, din fereastră se apleacă o creangă în semn de ospitalitate. Acest detaliu fără importanţă la prima vedere joacă un foarte mare rol în compoziţie întrucît subliniază direcţia de întîmpinare a mişcării muzicanţilor şi fixează ţinta finală a întregii procesiuni. Între Iosif cu însoţitorul său şi cei doi muzicanţi, Giotto a plasat figura unui tînăr cîntînd la violă. Este singura figură cu faţa îndreptată spre privitor. Ea este folosită de pictor cu multă iscusinţă ca o verigă de legătură între cele două torente în mişcare ce-şi vin în întîmpinare trecînd pe nesimţite unul într-altul şi contopindu-se într-un grup unic şi indisolubil. Astfel situînd şi însufleţind suprafaţa pictată, Giotto obţine acea senzaţie de curgere lină a compoziţiei care face ca fresca să semene cu o friză grecească.

Ca şi în scena cu *Jelirea lui Cristos*, Giotto aduce, în *Procesiunea de nuntă a Mariei*, o foarte subtilă ritmare a spaţiului. Figurile sînt amplasate în cadrul unei zone precis delimitate, dar şi această zonă îi este suficientă pentru a-i produce privitorului senzaţia unei reale profunzimi. Cum obţine Giotto acest lucru? Printr-o riguros gîndită amplasare a figurilor. Grupul prietenelor Mariei este împins uşor în adîncime, în timp ce Maria este adusă, dimpotrivă, către primul plan al frescei. La acelaşi nivel cu Maria se află Iosif şi flautistul dinspre privitor. Tînărul care cîntă la violă este şi el împins puţin în adîncime. Ritmul spaţial, cînd crescînd, cînd coborînd, imprimă mişcare suprafeţei pictate, fapt datorită căruia aceasta dobîndeşte o uimitoare flexibilitate. Numai concepînd fenomenul în toată complexitatea şi în tot caracterul lui unitar, a putut Giotto să creeze o compoziţie atît de remarcabilă, bazată pe o strînsă interacţiune a părţilor ei componente. Tocmai acest simţ foarte dezvoltat al condiţionării funcţionale a

elementelor ce alcătuiesc imaginea artistică îl deosebește pe Giotto de pictorii Antichității.

Pictura antică ni se pare totdeauna „primitivă" în comparație cu cea a lui Giotto. Orice frescă antică (pl. 144, 145) sau mozaic se descompune lesne în imagini plastice izolate, închise în sine. Legătura compozițională între aceste imagini există, dar, de obicei, ea este slab exprimată. Construcțiile spațiale sînt lipsite de precizie întrucît le lipsește nu numai un unic sistem al perspectivei, ci și strînsa interdependență a figurilor între ele și a figurilor cu culisele arhitecturale. Toate elementele compoziționale trădează tendința către o existență izolată, statuară, fapt subliniat adesea și de zugrăvirea multor figuri și obiecte luate din diferite unghiuri de vedere.

Acest tip antic de viziune picturală, care continuă să determine în multe privințe concepția artistică a pictorilor bizantini și romanici, este depășit definitiv de Giotto. Opera lui conține mai toate principiile artei renascentiste. Giotto a fost primul pictor „european", pentru că el a perceput și a redat pentru prima dată fenomenul nu ca pe o sumă a imaginilor plastice sau grafice, închise în sine, ci ca pe un complex sistem pictural în care toate părțile sînt legate nu numai între ele, ci și depind în întregime una de alta. Această nouă relație era o relație de ordin funcțional. De aceea, în operele lui Giotto totul se bazează pe interdependența părților. Nici una dintre ele nu poate să fie schimbată de la locul ei fără să se dezintegreze tot întregul. Tocmai în aceasta rezidă specificul picturii la Giotto. Pentru contemporanii și urmașii săi apropiați, el a fost cel care i-a învățat să gîndească pictural. Frescele și tablourile lui trebuie să li se fi părut lor, mai ales în comparație cu modelele picturii bizantine, romanice și gotice, ca un univers nou, infinit mai complicat dar și infinit mai real. De acum înainte, pictorii aveau să aspire nu spre redarea unor imagini statice, închise în sine, ci a unor fenomene complexe ce includeau o multitudine de elemente care erau plasate într-o per-

manentă interdependenţă. După Giotto, purtătorul principal al noilor principii artistice a devenit tabloul de şevalet. Şi întrucît aceste principii au fost formulate pentru prima dată de Giotto, linia de dezvoltare către artiştii Renaşterii porneşte direct de la dînsul.

Dacă Giotto a fost un precursor al picturii moderne europene, anticipînd unele caracteristici majore ale acesteia, trebuie subliniat totodată că felul cum înţelegea el coloritul şi factura iese din cadrul a ceea ce se înţelege de obicei prin „stil pictural".

Maniera lui masivă, netedă de a picta este îndreptată înainte de toate spre obţinerea efectelor de ordin pur plastic. Prin mijloace relativ rudimentare de tratare în clarobscur a formei, Giotto se străduieşte să creeze în plan bidimensional forme volumetrice. Aceste forme se deosebesc printr-un accentuat, caracter constructiv, incluzînd doar esenţialul. Forma are la Giotto o palpabilitate incomparabilă. Ea este grea şi monumentală. Nu se dizolvă în trăsături de penel, ci are limite precise şi o suprafaţă cu valori tactile. Ea se afirmă cu atîta claritate încît singur acest aspect este suficient ca simpla ei contemplare să producă o înaltă satisfacţie estetică.

S-ar putea ca nimic să nu contribuie la crearea acestei impresii de claritate ca felul original în care foloseşte Giotto culoarea[469]. Lui îi plac culorile reci, pure, luminoase printre care se disting cele roz, gri-sidefii, verdele, albastrul, galbenul, violetul deschis, albul, cele brun-roşcate şi lila-pal. Culoarea este subordonată, la Giotto, formei, servind ca mijloc de potenţare a plasticităţii. Pictorul combină cu multă iscusinţă culorile „proeminente" şi cele „retrase" cu scopul de a scoate în evidenţă o parte sau alta a compoziţiei. El ştie să facă din figurile principale personaje conducătoare şi sub aspect cromatic. Ştie, de asemenea, să sublinieze prin culoare ceea ce i se pare cel mai important şi să estompeze ceea ce este mai puţin esenţial. Aşa
 se explică de ce frescele şi tablourile lui sînt pă-

trunse de spiritul unei asemenea limpidităţi. Culoarea este tratată ca un factor menit să evidenţieze forma. Aşa au înţeles culoarea aproape toţi pictorii florentini ai Renaşterii. De aceea, şi în privinţa coloritului, Giotto se afirmă ca promotorul lor. El este adevăratul precursor al şcolii florentine, în cadrul căreia au fost întruchipate multe dintre cele mai înalte realizări ale artei renascentiste.

NOTE

NOTE LA INTRODUCERE
ŞI LA
CAPITOLELE I–VII

1 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* Berlin, 1885; Sabatier, *Vie de S. François d'Assise,* Paris, 1894 şi multiplele ediţii care au urmat (există şi versiune rusă); Gebhart, *Nacialo Vozrojdenia v Italii,* S. Petersburg, 1900; Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus,* Berlin — Leipzig, 1926 Id., *Dante und das Problem der Renaissance,* „Deutsche Rundschau", 1924 (198), p. 129 şi urm.

2 Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien,* Halle, 1939.

3 Müller, *Gradualismus,* „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1924 (II), p. 681 şi urm. Müller lărgeşte prea mult noţiunea de gradualism, extinzînd-o asupra întregii culturi medievale. În realitate, gradualismul a căpătat importanţă începînd abia cu secolul al XII-lea, pînă la această dată, concepţia despre lume avînd un caracter subliniat dualist. Cf. Brinckmann, *Dieseitsstimmung im Mittelalter*" „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1924 (II), p. 721 şi urm.; Id. *Zur geistesgeschichtlichen Stellung des deutschen Minnesangs,* ibid., 125 (III), p. 616 şi urm.; Grabmann, *Die Kulturphilosophie des hl. Thomas von Aquin,* Augsburg, 1925, p. 82; Martin, în „Archiv für Kulturgeschichte", 1929 (XIX), p. 313 şi urm.; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien,* p. 44—47.

4 Mayer, *Die Liturgie und der Geist der Gotik,* „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft", 1926 (VI), p. 69 şi urm.; Von den Steinen, *Die Renaissance des 12*

Jahrhunderts, „Bulletin of the international Committee of Historical Sciences", 1938, Julp, No. 40, p. 606—609; Bertoni, *Il Rinascimento del secolo XII*, ibid., p. 605—606; Holmes Jr., *The Idea of Twelfth Century Renaissance*, „Speculum", 1951 (26), p. 643—657; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 10—11. Nesocotind caracterul protorenascentist al culturii ducentiste pe care este tentat s-o dizolve în cea gotică, Weise folosește adeseori termenii de „Renaștere" și „Protorenaștere" cînd vorbește despre cultura secolului al XII-lea. Prin aceasta el mută arbitrar accentul de pe epoca lui Dante și Giotto pe epoca lui Bernard de Clairvaux și a maeștrilor goticului timpuriu. Comp. remarcile critice în următoarele lucrări: Nitze, *The So-Called Twelfth Century Renaissance*, „Speculum", 1948, p. 405—471 și Sanford, *The Twelfth Century: Renaissance of Proto-Renaissance*, „Speculum", 1951 (26), p. 635—642.

[5] Despre viața economică a Italiei, vezi: Marx și Engels, *Socinenia*, XVI—2, p. 327; Marx, *Kapital*, I. Gospolitizdat, 1950, p. 720—721; Kovalevski, *Ekonomiceski rost Evropî do vozniknovenia kapitalisticeskogo hoziaistva*, II—III, Moskva, 1900—1903; Heynen, *Zur Enstehung des Kapitalismus in Venedig*, Stuttgart und Berlin, 1905; Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, I—II, 2 Aufl., München und Leipzig, 1916—17; Schneider, *Zur sozialen Genesis der Renaissance*, în culegerea „Wirtschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Ökonomik und Soziolgie der Gegenwart, Festschrift für Franz Oppenheimer zu seinem 60. Geburtstag", Frankfurt a. M. 1924; Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 2 Teil, Berlin, 1925; Kulișer, *Istoria ekonomiceskogo bîta Zapadnoi Evropî*, I—II, Moskva — Leningrad, 1931; Strieder, *Werden und Wachsen des europäischen Frühkapitalismus*, în seria „Propyläen Weltgeschichte", IV, Berlin, 1932; Fanfany, *Le origini dello spirito capitalistico in Italia*, Milano, 1933 (la baza acestei lucrări se află un punct de vedere militant catolic); Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, Jena, 1934 (cu o vastă bibliografie); Luzzatto, *Storia economica: l'età moderna*, Padova, 1934; Carli, *Storia del commercio italiano, II. Il mercato nell'età dei comuni*, Padova, 1936; Fanfani, *Saggi di storia economica italiana* Milano, 1937; Fossati, *Corso di storia economica, Le origini e le forme storiche del capitalismo, parte I: l'epocà del predominio nel mare Mediterraneo*, Torino, 1939; Fanfani, *Storia economica: dalla crisi dell' Imperio romano al pricipio del secolo XVIII*, Milano, 1940; Sapori, *Studi di storia economica medioevale*, Firenze, 1940, 2 ed. 1946 (cu o bibliografie amănunțită); Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie, I*, Leningrad, 1947, p. 70—103, 203—241; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1948, p. 11—37;

Barbieri, *Saggi di storia economica italiana*, Bari, 1949; Luzzatto, *Storia economica d'Italia*, Roma, 1949 (are și versiune rusă: Luzzatto, *Ekonomiceskaia istoria Italii*, Moskva, 1954); Rutenburg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii, Florentiskie kompanii XIV veka*, Moskva — Leningrad, 1951. Epstein, *K voprosu o „rannem kapitalisme" vo Florenții XIV veka*, în culegerea „Srednie veka" ed. IV, Moskva, 1953; Stoklițkaia-Tereșkovici, *K voprosu o „rannem kapitalizme" vo Florenții XIV veka*, în culegerea „Srednie veka", ed. V. Moskva, 1954, p. 338—350.

[6] Despre breslele italiene vezi Filippi, *L'arte dei mercanti di Calimala in Firenze e il suo più antico statuto*, Torino, 1888; Doren, *Entwicklung und Organisation der florentiner Zünfte im 13. und 14. Jahrhundert*, Leipzig, 1897; Id., *Die florentiner Wollentuchindustrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, 1901; Id., *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908; Broglio d' Aiano,*Sulle corporazioni medioevali delle Arte in Italia e loro statuti*, „Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliare", Roma, 1911; Ciasco, *L'arte dei medici e speciali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze, 1927; Valsecchi, *Le corporazioni nell'organismo politico del medioevo*, Milano, 1931; Sapori, *Una Compagnia di Calimala ai primi del trecento*, Firenze, 1932; Fridolin, *Florentiiskie, țehi nakanune kapitalisticeskoi epohi*, în „Izvestia pedagoghiceskogo fakulteta Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Lenina", 1928, (XIII) p. 83—96; Bruzzi, *Sulla storia dell'arte della lana in Toscana*, în „Archivio storico pratese", 1938—1939 (XV—XVI).

[7] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 277—278.

[8] Despre băncile italiene vezi: Peruzzi, *Storia del commercio e dei banchieri di Firenze dal 1 200 al 1345*, Firenze, 1868; Senigaglia, *La compagnie bancarie senesi nei secoli XIII e XIV*, „Studii Senesi", XXIV—XXV, 1907—1908; Cessi, *Il problema bancario a Venezia nel secolo XIV*, „Atti della R. Academia di Torino", 52, 1917; Sayous, *Les opérations des banquiers italiens en Italie et aux Foires de Champagnes, pendant le XIII-e siècle*, „Revue historique de droit français et étranger", Paris, 1933; Sieveking, *Das Bankwesen in Genua und die Bank von S. Giorgio*, în culegerea „Contributions of the History of Banking", The Hague, 1934; Usher, *The Origins of Banking; the primitive Bank of Deposit, 1200—1600*, „The Economic History Review", London, 1934 (IV): Eizenstein, *Florentiiskie bankiri Franzesi pri dvore Filippa Krasi-*

vogo, "Ucenîe zapisi Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta", seria științe istorice Nr. 39 ed. 4, Leningrad, 1939, p. 232—258; Renouard, *Les relations des papes d'Avignon et des compagnies commerciales et bancaires de 1316 à 1378*, Paris, 1941; De Roover, *The Medici Bank, Its Organisation, Management, Operations and Decline*, New York — London, 1948.

[9] Santini, *Frammenti di un libro di banchieri fiorentini, scritto in volgare nel 1211*, "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, 1887 (X); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, p. 795 și urm. Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 458.

[10] Vezi Jordan, *La faillite des Buonsignori*, „Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge", Paris, 1902; Sapori, *La crisi delle Compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze, 1926, Id., *Storia interna della compagnia mercantile dei Peruzzi*, "Archivio storico italiano", 1934, p. 3—65; Chiaudano, *Il Rothschild del Duecento: La Gran Tavola di Orlando Buonsignori*, „Bollettina senese di storia patria", 1935 (VI), p. 103—142.

[11] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 671.

[12] Vezi lucrarea capitală: Doren, *Die Florentiner Wollentuchindustrie vom 14 bis zum 16 Jahrhundert*, Stuttgart, 1901. Concluziile lui Doren au încercat să le pună la îndoială Hermes [Hermes, *Der Kapitalismus in der Florentiner Wollenindustrie*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1916 (72)]. Acesta a negat caracterul capitalist al industriei florentine de postavuri care, după opinia sa, a rămas o producție de tip pur meșteșugăresc. Împotriva acestui punct de vedere s-a ridicat pe bună dreptate Davidsohn [Davidsohn, *Blüte und Niedergang der Florentiner Tuchindustrie*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1928 (85)] care a sprijinit concepția lui Doren cu o serie de noi și foarte temeinice argumente.

[13] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 502. Convertirea în ruble de aur ne aparține.

[14] Villani, *Cronica*, libro XI. cap. 94.

[15] Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 511, 644.

[16] Vezi lucrarea lui Dietzel, *Über Wesen und Bedeutung des Teilbaus (Mezzadria) in Italien*, „Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft", 1883—1884 (40—41). Comp. Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 193—242.

[17] Această legătură strînsă între oraș și sat a fost interpretată în mod eronat de către Ottokar. Vezi Ottokar, *Il commune di Firenze alla fine del Dugento*, Firenze, 1926. Vezi, de asemenea, Plesner, *L'émigration de la compagne à la ville libre de Florence au XIII-e siècle*, Copenhaga, 1934; Id., *Una rivoluzione stradale nel dugento*, „Acta Jutlandica", fasc. 1, Copenhaga, 1938; Fèbvre, *En Toscane du*

XIII-e siècle: de la ville à la terre, ou de la terre à la ville, „Annales d'histoire économique et sociale", 1934 (VI), p. 590—593.

[18] Vezi Salvemini, *Magnatie popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, 1899; Rodolico, *Il popolo minuto*, Bologna, 1899; Id., *La democrazia fiorentina nel suo tramonto* (1378—1382), Bologna, 1905; Arias, *Il sistema della costituzione economica e sociale italiana nell'età dei comuni*, Torino e Roma, 1905; Caggese, *Classi e comuni rurali nel medioevo italiano, I—II*, Firenze, 1906—1909; Broglio d'Alano, *Lotte sociali in Italia nel secolo XIV*, Roma, 1911; Rodolico, *The Struggle for The Right of Association in 14-th Century Florence*, „History", 1922, October; Ottokar, *Il comune di Firenze alla fine del Dugento;* Bloch, *Groupes sociaux dans l'Italie mediévale*, „Annales d'histoire économique et sociale", 1929 (I), p. 588 și urm.; Ercole, *Dal comune al principato*, Firenze, 1929; Djivelegov, *Dante Alighieri*, Moskva, 1933, p. 11 și urm.; Rutenburg, *Vosstanie „obezdolennîh" v Siene v 1371 godu i predeșestvuiușcie emu narodnîe vosstania v 50—60-h godah XIV veka*, în culegeerea „Srednie veka", ed. IV, Moskva, 1953, p. 152—180.

[19] Despre răscoala ciompilor, în afară de literatura citată în nota 18, mai vezi: Falletti Fossati, *Il tumulto dei Ciompi*, Torino, 1882; Corazzini, *I Ciompi*, Firenze, 1887; Renard, *Histoire du travail à Florence*, Paris, 1913—1914; Scaramella, *Firenze allo scoppio del tumulto dei Ciompi*, Pisa, 1914; Id., *Il tumulto dei Ciompi. Cronache e memoria a cura di Gino Scaramella*, Bologna, 1923 (tomul XVIII, partea 3-a, în seria „Rerum italicarum Scriptores, ed. Muratori"); Grațianski, *Krestianskie i rabocie dvijenia v srednie veka*, Moskva, 1924; Fridolin, *Vosstanie Ciompi. Iz istorii rabocego dvijenia v Italii XIV veka*, „Izvestia Azerbaidjanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni V. I. Lenin", 1925, (IV—V), p. 5—26, 1926 (VI—VII), p. 3—47; Djivelegov, *Vosstanie Ciompi i gumanistî*, „Arhiv Marksa i Engelsa", 1930 (5), p. 419—428; Gukovski, *Kto bîl istinnîm rukovoditel vosstania ciompi?* „Ucenîe zapiski Instituta imeni Ghertena", 1939 (XII); Ratner, *Vosstanie ciompi*, „Sbornik naucinîh studenceskih rabot Moskovskogo Gosudarstevennogo universiteta", 1941, ed. 19, p. 79—93; Rodolico, *I Ciompi. Una pagina di storia del proletario operaio*, Firenze, 1945; Rutenberg, *Ocerki iz istorii rannego Kapitalizma v Italii*, p. 155—175.

[20] Caracterizarea acestui grup social și a ideologiei lui o dau: Sombart, *Der Bourgeois*, München und Leipzig, 1913; Koht, *Les problèmes des origines de la Renaissance*, „Revue de synthèse historique", 1924 (XXXVII), p. 107—116; Luzzatto, *Piccoli e grandi mercanti nelle città italiana del Rinascimento*, „Vol.

commemmorativo in onore del prof. Giuseppe Prato", Torino, 1931; Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932; Doren, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 305, 478—479; 655—656; Sapori, *Le marchand italien au moyen âge*, Paris 1952.

[21] Despre mişcările eretice, vezi: Engels, *Krestianskaia voina v Ghermanii*, Gospolitizdat, 1953; Cantù, *Gli eretici d'Italia, I—III*, Torino, 1865; Tocco, *L'eresia nel Medio Evo*, Firenze, 1884, Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalteres. Geschichte der gnostisch manichäischen Sekten, I—II*, München, 1890; Gebhardt, *Misticeskaia Italia, Ocerki iz istorii vozrojdenia relighii v srednih vekah*, S.-Petersburg, 1900; Gausrat, *Srednevekovîe reformatorî, I—II*, S.-Petersburg, 1900; Tocco, *Nuovi documenti sui moti ereticali tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV*, „Archivio storico italiano", 1901 (28); Motta, *Per la storia dell'eresia in Lombardia nei secoli XIII—XIV*, „Archivio storico lombardo", 1906; Vulfius, *Valdenskoe dvijenie v razvitii relighioznogo individualizma*, Petrograd, 1916; Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medioevale italiana*, 2 ed., Firenze, 1926; Tihonova, *Vosstanie Dolcino*, „Problemî istorii dokapitalisticeskih obşcestv", 1934, Nr. 7—8, p. 56—71; Ivaşin, *Respublikansko-antipapskaia borba rimlian i Arnold Brescianski*, „Ucenîe zapiski Sverdlovskogo Gosudarstvennogo pedagoghiceskogo instituta", 1938, p. 159—184; Grundmann, *Religiöse Bewegungen in Mittelalter*, Berlin, 1935; De Stefano, *Riformatori ed eretici nel Medio evo*, Palermo, 1938; Aegerter, *Les hérésies du Moyen Age*, Paris, 1939; Dondaine, *Un traité néomanichéen du XII-e siècle: le liber duobus principiis, suivi d'un fragment de rituel Cathare*, Roma, 1939; Ilarino da Milano, *Il Liber sopra Stella del piacentino Salvo Burci contro i Catari ed altre correnti ereticali*, „Aevum", 1942 (XVI), p. 272—319; 1943 (XVII), p. 90—146; 1945 (XIX) p. 281—342; Runcinen, *The Medieval Manichee. A Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge, 1947; Skazkin, *Vosstanie Dolcino*, „Prepodavanie istorii v şcole", 1949, Nr. 4, p. 21—29; Shannon, *The Popes and Heresy in the Thirteenth Century*, Villanova, 1949; Södeberg, *La religion des Cathares. Etude sur le gnosticisme de la Basse Antiquité et du Moyen Age*, Upsala, 1949; Sommariva, *Studi recente sulle eresie medioevali (1939—1952)*, „Rivista storica italiana", 1952 (LXIV), p. 237—268; Bortnik, *Obşcestvennaia deiatelnost Arnolda Brescianskogo*, „Ucenîe zapiski Uralskogo Gosudarstvennogo universiteta imeni Gorkogo", 1952, ed. 11, p. 49—83; Sidorova, *Ocerki po istorii rannei gorodskoi kulturî vo Franţii*, Moskva, 1953, p. 430—436; Borst, *Die Katharer*, Stuttgart, 1953; Betts—Delaruelle—Grundmann—Morghen—Salvatorel-

li, *Movimenti religiosi popolari ed eresie nel medioevo*, „X congresso Internazionale di scienze storiche. Relazioni", vol. 3, Firenze, 1955, p. 305—541.

[22] Djivelegov, *Dante*, p. 23.

[23] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 230

[24] Constituie o excepţie papa Grigore VII care s-a sprijinit pe masele orăşeneşti care-i susţineau pe patareni împotriva episcopilor.

[25] Vezi Karsavin, *Monaşestvo v srednie veka*, S.-Petersburg, 1912; Id. *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, S.-Petersburg, 1912 (cu o bibliografie amănunţită)

[26] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 228

[27] Sabatier, *Vie de S. François, d'Assise.*

[28] Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885. Despre Sf. Francisc şi franciscanism, vezi: Kotliarevski, *Franţiskanski orden i rimskaia kuria v XIII şi XIV vekah*, Moskova, 1901; Guerier, *Sv. Franţisk, apostol liubvi i nişceti*, S.-Petersburg, 1909, Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 284—350 (cu indicarea întregii literaturi vechi); Felder, *Die Ideale des hl. Franziskus von Assisi*, Paderborn, 1923; Father Cuthbert O.S.F.C., *The Romanticism of St. Francis*, London, 1924; Beaufreton, *Saint François d'Assise*, Paris, 1925; Auerbach, *Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte", 1927 (5); p. 65 şi urm.; Bernhart, *Franz von Assisi*, Lübeck, 1932; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 231—251; Petry, *Francisc of Assisi, Apostle of Poverty*, Durham, 1941.

[29] Iată cum caracterizează vechile izvoare imaginea vieţii tînărului Francisc: Excelînd prin păcat în tot felul de deşertăciuni printre toţi cei de o seamă cu el, devenea tot mai mult iniţiatorul tuturor relelor şi ocrotitorul prostiei. Era pentru toţi motiv de uimire, străduindu-se să-i întreacă pe toţi prin strălucirea unei glorii deşarte; prin glume, prin cuvinte goale, amuzante, hazlii, prin cîntece şi prin îmbrăcăminte fină, ce flutura în vînt, fiindcă era bogat şi generos, nu zgîrcit. El nu era un strîngător de bani, ci un risipitor de avere; un negustor prudent, dar nu foarte vanitos [Celano, *S. Francisci Assisiensis vita et Miracula additis opusculis liturgicis*. Ed. P. Eduardus Alençoniensis, O. Cap Romae, 1906 (I) p. 27]. „Tovarăşii săi l-au ales vlădică, pentru ca el să poată face cheltuieli după aprecierea sa. Atunci el a poruncit să se pregătească un banchet bogat cum făcea asta şi mai înainte. Şi cînd, cîntînd, ei au ieşit din casă, tovarăşii lui mergeau toţi înaintea sa, străbătînd oraşul în cîntec, în timp ce el mergea puţin

mai în spate, cu cîrja în mînă, exact ca un vlădică". (Legenda trium Sociorum. Ed. Faloci Pulignani, Fulginiae, 1898, p. 7). Citatele [în rusă, n. trad.] sînt date în traducerea lui Karsavin (vezi Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni v Italii XII—XIII vekov*, p. 285).

[30] Comp. Glaser, *Die franziskanische Bewegung. Ein Beitrag zur Geschichte sozialer Reformideen im Mittelalter*, „Volkswirtschaftliche Studien", München, 1903; Goetz, *Franz von Assisi und die Entwicklung der mittelalterlichen Religiosität*, „Archiv für Kulturgeschichte, 1926 (XII), p. 129—149.

[31] Comp. Goetz, *ibid.*, p. 142; Baron, *Literaturbericht: Renaissance in Italien, II*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1930 (XXI), p. 217—222; Id., Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought, „Speculum" 1938, p. 1—37.

[32] Tilemann, *Studien zur Individualität des Franziskus von Assisi*, Leipzig, 1914, p. 226.

[33] Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1926, (XVII), p. 150—193; Goetz, *Franz von Assisi.*, p. 144—145; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle.* Paris, 1935, p. 48. Comp. Frey, *Vision and Design*, London, 1928, p. 131 și urm., Focillon, *Saint François d'Assise et la peinture italienne au XII-e et au XIV-e siècles*, „Études italiennes", 1925—1926; Guttman, *The Rebirth of the Fine Arts and Franciscan Thought. Introduction*, „Franciscan Studies", 1945 (XXVI), p. 215—234; Offner, *Note on an Unknown St. Francis in the Louvre*, „Gazette des Beaux-Arts", 1952, février, p. 124—133.

[34] Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 189—190.

[35] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 196

[36] Ibid. p. 236. Despre Salimbene, vezi Bițilli, *Salimbene* (eseuri despre viața italiană din secolul al XIII-lea), Odessa, 1916.

[37] Karsavin, *Monașestvo v srednie veka*, p. 101.

[38] Zanoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana ed i comuni nei secoli XII e XIII*, Milano, 1911; Karsavin, *Ocerki relighioznoi jizni Italii XII—XIII vekov*, p. 217—283. Ca de obicei, Karsavin desconsideră cu totul factorii economici în explicarea mișcării umiliaților, elucidînd-o extrem de unilateral. Sub acest unghi, toate atacurile îndreptate de el împotriva lui Zanoni nu rezistă criticii.

[39] Doren, Italienische Wirtschaftsgeschichte, p. 504—505.

[40] Dante, *Convito*, trattato I. cap. XIII, 12—16.

[41] Vezi Suvorov, *Srednevekovie universiteti*, Moskva, 1898; Schachner, *The Medieval Universities*, London, 1934; *Rashdall's Medieval Universities*, edited by Powicke and Emden, I—III, Oxford, 1936;

Stephen d'Irsay, *Histoire des universités, I. Moyen Age et Renaissance*, Paris, 1936; Sorbelli, *Storia dell' Università di Bologna*, vol. I. Il Medioevo (sec. XI—XV), Bologna, 1940.

[41] a. Nu este exclus ca Vitelo, născut pe la 1230, să fi primit prima învățătură la Oxford, de unde s-a transferat la Padova. În Italia, Vitelo a locuit la Viterbo. Prietenii lui au fost Toma d'Aquino, Bonaventura și Wilhelm Moerbeke. Se poate ca el să fi aparținut ordinului dominicanilor. Tratatul lui Vitelo, scris mai înainte de 1264, trădează vaste cunoștințe din partea autorului în domeniile metafizicii, opticii, geometriei și perspectivei. Principalele lui izvoare au fost: Arhimede, Euclid, Apollonius, Serenus, Alhazen și alții. Principalele premise filosofice și estetice ale lui Vitelo au fost împrumutate de el de la Toma d'Aquino (învățătura despre cunoaștere, despre senzație, despre universalii, despre raportul dintre particular și general). Dar în tratatul său se pot întîlni și o serie de teze ce frapează prin caracterul lor avansat; unele dintre ele pregătesc deja terenul pentru Leonardo (ca de pildă, judecățile despre percepție, despre observație, despre verificarea observațiilor, despre erorile subiective ale percepției ș.a.). Cele mai interesante sînt remarcile lui Vitelo despre proporții, spațiu, corporalitate, coloranți, reflexele cromatice. În această privință el trădează o asemenea subtilă înțelegere a artei încît întrece cu mult cuceririle din pictura contemporară lui. Vezi articolul lui Tea, *Witelo, prospettico del secolo XIII*, „L'Arte", 1927, p. 3—30.

[42] Cea mai bună ediție „Defensor Pacis" îi aparține lui Previté Orton. Vezi ed. „Cambridge University Press", 1928, Comp. Schalz, *Marsilius von Padua und die Idee der Demokratie*, „Zeitschrift für Politik", 1907 (I) p. 61 și urm.; Bank, *Pervîie godî Marsilia Paduanskogo*, „Sbornik v cești Kobeko", S.-Petersburg, 1913, p. 143—168; Villari, *Marsilio da Padova e il Defensor Pacis*, „Nuova Antologia", 1913, p. 396 și urm.; Brampton, *Marsilius of Padua*, „The Englisch Historical Review", 1922 (XXXVII), p. 501 și urm.; Ruffini, *Il Defensor pacis di Marsilio da Padova*, „Rivista storica italiana", 1926, p. 113 și urm.; Battaglia, *Marsilio da Padova e la filosofia politica del medio evo*, Firenze, 1928; Scholz, *Marsilius von Padua und die Genesis des modernen Staatsbewusstseins*, „Historische Zeitschrift", 1937 (CLVI), p. 88—103; Gewirth, *Marsilius of Padua. The Defender of Peace, vol. I. Marsilius of Padua and Medieval Political Philosophy*, New York, 1951.

[43] Comp Gebhart, *Nacialo Vozrojdenia v Italii*, p. 75—80; Djevelegov, *Dante*, p. 24—25; Davidsohn, *Geschichte von Florenz* III, p. 9; IV—I, P. 6—10.

[44] Villani, *Cronica*, libro IV, cap. 20.

[45] Villani, *Cronica*, libro VI, cap. 46.

[46] Benvenuto da Imola, *Comment. ad Inferno*, X.
[47] Ibid.
[48] Boccaccio, *Decameron*, ziua 6. novella IX.
[49] Villani, *Cronica*, libro XII, cap. 58.
[50] Morghen, *Note malispiniane*, „Bolletino Istituto storico italiano", Roma, 1920, n. 40; Id. *Dante, il Villani e Ricordano Malispini*, ibid., 1921, n. 41; Id. *Ancora sulla questione malispiniana*, ibid., 1930, n. 46; Del Monte, *La storiografia fiorentina dei secoli XII e XIII*, „Bolletino Istituto storico Italiano", 1950 (62) p. 175—182.
[51] Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica, I—III*, Firenze, 1879—1887.
[52] Mehl, *Die Weltanschauung des Giovani Villani. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Italiens im Zeitalter, Dantes*, Leipzig, 1927. În această carte sînt supraestimate evident elementele „gotice" în concepția lui Villani despre lume. Comp. substanțiala recenzie a lui Martin, în „Historische Zeitschrift", 1930, p. 243—253 și Weinstein, *Istoriografia srednih vekov*, Moskva — Leningrad, 1940, p. 44—45.
[53] Villani, *Cronica*, libro I, cap. 1.
[54] *Le satire di Jacopone da Todi a cura di B. Brugnoli*, Firenze, 1914; *Laude di frate Jacopone da Todi a cura di Scaramella*, Bari, 1930. Comp. Ancona, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del sec. XIII*, Todi, 1914; Underhill, *Jacopone da Todi, Poet and Mystic*, London — Toronto, 1919; Sapegno, *Frate Jacopone*, Torino, 1926; Barolo, *Jacopone da Todi*, Torino, 1929; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, p. 341—349; Winkler, *Jacopone da Todi*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1938 (XXVIII), p. 16—43.
[55] Cit. în traducerea lui Husid, Vezi Bartoli, *Nacialo italianskoi literaturî*, în culegerea „Florentiiskie citenia. Zarniţî", Moskva, 1914, p. 251.
[56] Gebhart, *Misticeskaia Italia*, p. 264.
[57] Ibid. p. 271
[58] Bartoli, *Nacialo italianskoi literaturî*, p. 248—249.
[59] Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna a cura di C. Bandi di Vesme*, Bologna, 1875. Comp. A. N. Veselovski, *Iz istorii razvitia licinosti. Sobranie socinenii*, IV—1, p. 62—83 și Festa, *Un Galateo femminile italiano del Trecento*, Bari, 1910.
[60] Cecco Angiolieri, *Canzoniere a cura di C. Steiner*, Torino, 1925; „Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli a cura di A.F. Massera", Bari, 1920. Comp. D'Ancona, *Studi di critica e di storia letteraria*, I, Bologna, 1912.
[61] Folgore di S. Gimignano, *Sonetti a cura di F. Neri*, Città di Castello, 1914.

[62] „Rime di Guido Orlandi a cura di E. Lamma", Imola, 1898, Comp. Lamma, Guido Orlandi, Bologna, 1906; Levi, Guido Orlandi, „Giornale storico della letteratura italiana", 1906 (XLVIII), p. 1 şi urm.

[63] Bartoli, *Nacialo italianskoi literaturî*, p. 256—257.

[64] „Rime di Rustico di Filippo a cura di V. Federici", Bergamo, 1899. Comp. Casini. *Un poeta umorista del sec. XIII*, „Nuova Antologia", febbraio, 1890; Del Lungo, *Un realista fiorentino de tempi di Dante*, „Rivista d'Italia", 15 ottobre, 1899.

[65] Comp. Toracca, *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902; Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum süssen neuen Stil des Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, 1904; Cesareo, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Palermo, 1924; Bertoni, *Il Duecento*, Milano, 1930; Rossi, *Il „dolce stil nuovo"*; „Scritti di critica letteraria", I, Firenze, 1930; Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, Napoli, 1933; Bonnes, *Il dolce stil nuovo*, Modena, 1939.

[66] Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, Bologna, 1881; Comp. Scheludko, *Guinizelli und der Neuplatonismus*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1934 (12) p. 364 şi urm.

[67] Cit. în traducerea lui Djivelegov (*Dante*, p. 41).

[68] Djivelegov, *Dante*, p. 38—41; Figurelli, *Il dolce stil nuovo*, p. 162 şi urm., 382, Sapegno, *Il Trecento*, Milano, 1934, p. 12, 65 şi urm.

[69] *Rime di Guido Orlandi a cura di E. Lamma.*

[70] În literatura vastă despre Dante, din care cea mai importantă a fost dată în „Enciclopedia Italiana" şi în monografia lui Djivelegov (*Dante*, p. 173—175), se cuvine inclusă şi lucrarea lui Vossler *(Die göttliche Komödie*, 2 Aufl., I—II, Heidelberg, 1925) care tratează exhaustiv problema izvoarelor „Divinei commedia", dînd un dezvoltat comentariu asupra ei, şi cartea lui Zingarelli (*La vita, i tempi e le opere di Dante*, I—II, Milano, 1944), care conţine o culegere făcută cu scrupulozitate a tuturor datelor noi despre viaţa şi creaţia poetului florentin. Din păcate, amîndouă aceste lucrări, ca, de altfel, şi majoritatea lucrărilor consacrate lui Dante nu evidenţiază destul de plenar bazele sociale ale creaţiei danteşti.

Dintre noile monografii, vezi Montano, *Dante e il Rinascimento*, Napoli, 1942; Nardi, *Dante e la cultura medioevale*, 2 ed., Bari, 1949; Passerini, *Dante et son temps, 1265—1321*, Paris, 1953.

[71] „Vita Nuova" a fost editată în limba rusă în traducerea lui A. Efros (Academia, 1934).

[72] Această teză este subliniată în mod deosebit de Vossler.

[73] Vossler, *Die göttliche Komödie*, II, p. 329.

[74] Comp. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, 1929, p. 216—217.

[75] Intr-o scrisoare din 1826 către Zelter.

[76] Comp. critica făcută de Ercole la cartea lui Vento (*La philosophia di Dante nel de monarchia. Studiata in se stessa e in relazione alla publicista medievale d. S. Tommaso a Marsilio da Padova*, Torino, 1921), în „Giornale storico della letteratura italiana", 1922 (80). Ercole îl modernizează întrucîtva pe Dante, dar remarcă totuși just caracterul avansat al concepției lui despre stat, concepție ce duce în linie dreaptă la aceea a lui Machiavelli. Comp. Solari, *Il pensiero politico di Dante, Rassegna critica delle pubblicazioni del secentenario*, „Rivista Storica Italiana", 1923 (40) p. 373—455; Battaglia, *Impero, chiesa e stati particolari nel pensiero di Dante*, Bologna, 1944.

[77] *Purgatorio*, VI, 76—93. Traducerea lui Min

[78] *Paradiso*, I, 13—15

[79] *Paradiso*, IX, 41—42

[80] *Inferno*, XXIX, XXXI, XXXII.

[81] Zardo, *Albertino Mussato*, Padova, 1884; Minoia *Della vita e delle opere di Albertino Mussato*, Roma, 1884; Dazzi, *La fama del Mussato*, „Rivista d'Italia", 1916, Id. *Il Mussato storico*, „Archivio veneto", 1929.

[82] Burckhardt, *Kultura Italii v epohu Vozrojdenia*, I. S.-Petersburg, 1904, p. 171—184.

[83] Hartwig, *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz*, I, Marburg, 1875, p. 54—55, (Chron. de or. civit.).

[84] Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, IV. p. 497 și urm.

[85] Comp. Doren, *Das florentiner Zunftwesen vom 14. bis 16. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1908, p. 702 și urm; Id. *Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statue an Or San Michele zu Florenz*, „Italienische Forschungen, herausgegeben vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz". Berlin. 1906 (I); Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887, Poggi, *Il Duomo di Firenze*, „Italienische Forschungen, herausgegeben vom Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz", Berlin, 1909 (II); Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV—2; Wieruszowski, *Art and the Commune in the Time of Dante*, „Speculum", 1944 (XIX) p. 14—33.

[86] Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, „Bollettino Senese", 1898 (V) p. 22.

[87] Vezi Sirén, *Toscanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922. Comp. remarcile mele critice în „Burlington Magazine", 1927 (LI), p. 56; 1936 (LXVIII), p. 62; „Art Studies", 1931 (8 part. II) p. 6—7.

[88] Despre estetica lui Bonaventura, vezi Lutz, *Die Ästhetik Bonaventuras*, „Beiträge zur Geschichte der

Philosophie des Mittelalters, Supplem, Band, 1913, p. 200 și urm.; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1924, p. 55—56; Gilson, *The Philosophy of St. Bonaventure*, New York, 1938.

[89] Despre estetica lui Toma d'Aquino, vezi: Vallet, *L'idée du beau dans la philosophie du Saint Thomas d'Aquin*, 2-e édition, Paris, 1887; Die Wulf, *Les théories esthétiques propres à Saint Thomas*, „Revue Néo-Scolastique", 1896 (III) Nr. 2; Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, în culegerea „*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*", München (1924), p. 72—77; Dyroff, *Zur allgemeinen Kunstlehre des Hl. Thomas*, „Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters", Supplem. Band (Festgabe zum 70. Geburstage Clemens Bäumkers), 1923; Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*, Leipzig, 1924, p. 21—28; 81—86; Dyroff, *Über die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino*, „Archiv für systematische Philosophie und Soziologie", 1929 (XXXIII); Koch, *Zur Aesthetik des Thomas von Aquino*, „Zeitschrift für Aesthetik", 1931 (XXV), p. 266—271; Coomaraswamy, *Mediaeval Aesthetic, II. St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to truth*, „Art Bulletin", 1935 (XVII), p. 33; 1938 (XX), p. 66—77; L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936, p. 63—74; O'Neill, *The Notion of Beauty in the Ethics of St. Thomas*, „The New Scholasticism" 1940 (XIV), October, p. 346—378; Steinberg, *The Aesthetic Theory of St. Thomas Aquinas*, „Philosophical Review", 1941. September, p. 483—497.

[90] Despre opiniile estetice ale lui Dante, vezi: Janitschek, *Dantes Kunstlehre und Giottos Kunst*, Leipzig, 1892; L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, „L'Arte", 1917(XX); Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924; Panofsky, *Idea*, p. 87—88; Rosenthal, *Giotto in der Mitteralterlichen Geistesentwicklung*, p. 202—213; Seiferth, *Zur Kunstlehre Dantes*, „Archiv für Kulturgeschichte, 1927 (XVII), p. 194—225; Natali, *Su l'estetica di Dante*, „Atti del Accademia degli Arcadi" N.S. 1936—1937 (XV—XVI), maggio; Lipari, *Dante e la nuova concezione dell'arte nell primo Rinascimento*, „Italica" 1944 (XXI) p. 97—115.

[91] *Paradiso*, XIII, 52—54. Pentru noțiunea dantescă de idee, comp. Convito, *trattato II*, cap. V; *De Monarchia*, II, 2.

[92] *Paradiso*, XIII, 76—78

[93] *Paradiso*, I, 127—129

[94] Convito, *trattato I*, cap. V, 13; *trattato IV*, cap. XXV, 12; *trattato III*, cap. XV, 11

[95] *Paradiso*, VIII, 108

[96] *Paradiso*, XXX, 19—21. Este vorba despre Beatrice — întruchiparea celei mai sublime frumuseţi.

[97] Convito, *trattato*, IV, cap. 1, 9

[98] *Purgatorio*, XXIV, 52—54. Traducerea lui M. Lozinski [în l. rusă]

[99] Convito, *trattato* II, cap. I.

[100] *Inferno*, IX, 62—63. Traducerea lui M. Lozinski.

[101] Vezi Tietze, *Romanische Kunst und Renaissance*, „Vorträge der Bibliothek Warburg", 1926—1927; Leipzig—Berlin, 1930, p. 42—57.

[102] Dehio, *Romanische Renaissance*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1886 (VII), p. 129—140.

[103] Kutschera—Woborsky, *Das Giovannino-Relief des Spalatiner Vorgebirges*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes", 1918.

[104] Despre arta din Apulia, vezi: Fabriczy, *Kaiser Friedrichs II Brückentor zu Capua*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1879 (XII), p. 180—189, 214—222, 236—243; Schubring, *Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien*, în redacţia lui Bormann und Graul, Die Baukunst, 1901, H. 5, II. Serie, p. 1—14; Delbrück, *Ein Porträt Friedrichs II, des Hohenstaufen*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1902 (N. F. XIV), p. 17—21; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 528—684; Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904; Geymüller, *Friedrich II von Hohenstaufen und die Aufänge der Architektur der Renaissance in Italien*, München, 1908; Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Bd. I, Herausgegeben von Karl Frey, München, 1911, p. 758—768, 804—811; Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911; Pagenstecher, *Apulien*, Leipzig, 1914; Bacile de Castiglione, *Castelli puglieri*, Roma, 1917; Haseloff, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, I. Berlin, 1920; *Apulien, Mitteralterliche Architektur und skulptur der Normannen und Hohenstaufen im südostlichen Italien* (Herausgegeben von Preiss und Popp), Stuttgart 1922; Cafaro, *Castel del Monte*, Andria, 1926; Ebhardt, *Die Burgen Italiens*, I—VI, Berlin, 1910—1927; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, *I, II Medioevo, II*, Torino, 1927, p. 716—722, 840—841, 861—863, 904—910; Coco, *Porti, castelli e torri salentine*, Roma, 1930; Chierici, *Castel del Monte*, Roma, 1934; Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, Roma, 1935; Shearer, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy*, Cambridge, 1935 (Shearer face cea mai convingătoare reconstituire a Castelului delle Torri); Lenzi, *Il Castello di Melfi e la sua costruzione*, Amatrice, 1935; Körte, *Das Kastell Kaiser Friedrich II in Lucera*, „25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft" 1937 (III), p. 48 şi urm.; Bruhns, *Hohenstaufenschlosser*,

Königstein und Leipzig, 1937; Krönig, *Zur Baukunst der Hohenstaufen in Unteritalien*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1937 p., 63—69; Cafaro, *Le tombe delle Imperatrici sveve in Andria*, Bari, 1938; Ruoff, *Der Monte Gargano*, Oehringen, 1938; Willemsen, *Apulien, Land der Normannen, Land der Staufer*, Leipzig, 1944; Morisani, *Considerazioni sulle sculture della Porta di Capua*, „Bollettino di storia dell'arte" (Istituto universitario di magistero — Salerno), 1952 (II) p. 1—20; Willernsen, *Kaiser Friedrich II. Triumphtor zu Capua*, Wiesbaden, 1953.

105 Împotriva acestei teze se ridică, fără temeiuri suficiente, Hamann (*Deutsche und französische Kunst im Mitteralter, I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland*. Marburg, 1922) care conferă termenului de „Protorenaştere" o accepţiune prea largă şi neistorică. Comp. Hamann, *Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance*, „Die Antike", 1934 (10), p. 264—285.

106 Despre influenţele bizantine în pictura din ducento şi trecento vezi: Lasareff, *Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School*, „Burlington Magazine", 1927 (LI) p. 56—67; Id. *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „Burlington Magazine", 1931 (LIX), p. 154—169; Id., *Über eine neue Gruppe bynatinisch-venezianicher Trecento-Bilder*, „Art Studies", 1931, part II, p. 3—31; Id. *Early Italo-Byzantine Painting in Sicily*, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 279—287; Id., *New Light on the Problem of the Pisan School*, „Burlington Magazine" 1936 (LXVIII), p. 61—73; Id., *Studies in the Iconography of the Virgin*, „Art Bulletin", 1938 (XX) p. 26—65.

107 Vezi Lasareff, *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „Burlington Magazine", 1931 (LIX), p. 154—169.

108 Cea mai bună trecere în revistă a artei gotice timpurii o dă Toesca (*Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo, II*, Torino, 1927, p. 678 şi urm. (cu o bibliografie amănunţită). Despre goticul italian şi legăturile lui cu arta gotică din nordul Europei, vezi: Hartung, *Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik*, Berlin, 1912; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 124—128; Schmarsow, *Gotik in der Renaissance*, Stuttgart, 1921; Dostal, *Problemy gotiky*, Brno, 1923; Weigelt, *Lombardische Miniaturen im Kupferstichkabinett*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1923 (44), p. 37—52; Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento - und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924, p. 207—239; Id., *Studien zur Gothik im Quattrocento*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1925 (46) p. 3—32; polemica lui Longhi cu Fiocco, în „Vita Artistica", 1926, p. 127, 144, 147—148; Frey, *Gothik und Renaissance*,

Augsburg, 1929, Nicco, *Accenti del Gotico*, „L'Arte", 1929, p. 239—255; Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin*, Paris, 1933, p. 23—40; Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939; Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, „Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1937 (I) p. 3—138; Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocefisso gotico doloroso*, ibid., 1938 (II), p. 145—261; Salmi, *L'arte italiana*, vol. II. *L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino, 1945, p. 463—543; Toesca, Il Trecento, Torino, 1951; Wallace, *L'influence de la France gothique sur Nicole et Giovanni Pisano*, Genf, 1953.

109 Vezi lucrarea clasică a lui Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894. Comp. Kreplin, *Die Anfänge der Gothik in Toscana*, Leipzig, 1909; Fracarro, *Elementi francesi ed elementi lombardi in alcune chiese cistercensi italiane*, „Palladio", 1952, p. 43—53.

110 În sculptură influențele gotice se manifestă mai puternic decît în pictură. Dar nici în sculptură ele nu trebuie exagerate, așa cum face Ghiațintov în lucrarea sa *Vozrojdenie italianskoi sculpturî v proizvedeniah Nicolo Pisano* (Moskva, 1900). Probabil principalii purtători ai influențelor gotice au fost miniaturile franceze și obiectele din fildeș. În pictura din ducento, goticul are un rol foarte modest. Influențele lui le întîlnim numai în mod sporadic, ele fiind de obicei destul de superficiale. Influențele gotice pot fi constatate în următoarele opere: Icoana istoriată cu scene din viața lui Ioan Botezătorul, Academia din Siena [figurile Salomeei și ale celor două slujnice în scena *Nașterea Botezătorului;* vez. Lasareff, „Burlington Magazine", 1931 (LIX), p. 166, pl. IV]; *Madona* din Sant Agata în Cremona (scenele din viața Sf. Agata pe verso-ul icoanei; vezi Salmi, *La tavola di S. Agata a Cremona*, „Bollettino d'Arte", 1927, p. 49 și urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, desenul 27); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Zenobiu, în Pinacoteca din Parma (aici se fac simțite nu atît influențele gotice cît cele romanice, a căror sursă era miniatura salzburgheză; vezi Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, desenele 20—30); voleții tripticului din Kaiser Friedrich Museum din Berlin (Sirén și Toesca îi atribuie pe aceștia lui Deodato Orlandi; vezi Sirén, *ibid.*, p. 129 și desenul 40); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Francisc, din San Francesco în Assisi (Sirén, *ibid.*, desenul 45); Icoana istoriată cu scene din viața sf. Clara, din Santa Chiara în Assisi (Van Marle, *The Development of The Italian Schools of Painting*, I, The Hague, 1923, desenul 227); frescele școlii lui Guido da Siena, în Palazzo Pubblico din San Gimignano

(din anul 1242; vezi Van Marle, *ibid.*, I. desenul 200); *Răstignirea cu Madona* (Van Marle, *ibid.*, I. desenul 195, p. 360); frescele lui Cavallini în Santa Cecilia în Trastevere (sistemul de încadrare; vezi Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907, p. 67 și urm.); mozaicurile Baptisteriului din Florența (scenele: *Uciderea pruncilor*, *Dansul Salomeei* ș.a.; vezi foto Brogi 15477); mozaicul lui Jacopo Torriti în Santa Maria Maggiore din Roma (*Încoronarea Mariei*, din anul 1295; vezi Alpatoff, *Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Roma. Ein Beitrag zur Geschichte der Gotik in Italien*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924, p. 1—19). Goticul a fost receptat în modul cel mai organic de către Duccio, dar nici în dezvoltarea artistică a acestuia goticul nu poate fi privit ca factor hotărîtor. Hotărîtoare a fost maniera bizantină sieneză. Comp. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, p. 46—47, 72 și urm., 258, și recenzia lui Vitzthum la cartea lui Weigelt, în „Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1912, p. 176. Într-un mod absolut greșit rezolvă problema goticului în Italia, Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1904 (XXVII), p. 59 și urm., 221 și urm. El consideră că provin din gotic nu numai Duccio, ci chiar și Cavallini și Giotto. Astfel, goticului i se atribuie un rol pe care în realitate nu l-a avut în istoria picturii italiene a secolelor XII—XIV. Stilul miniaturistului umbrian Oderisi da Gubbio (numele lui este întîlnit în documentele bologneze din anii 1268, 1269 și 1271), menționat de Dante și desemnat în fel și chip de Wulff, drept figura centrală printre artiștii goticizanți din ducento, n-a putut fi definit pînă în prezent de către cercetători. Comp. D'Ancona, *L'arte di Oderisi da Gubbio*, „Dedalo", 1921, p. 89 și urm., Id., *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 15 și urm.; Castelfranco, în „Bollettino d'Arte", 1928—1929 (VIII) p. 529—555; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 1066, 1134; Filippini, *Oderisi da Gubbio*, „Il Comune di Bologna", 1933 (III), p. 31—40.

[111] Despre tradiția antică, vezi: Goetz, *Renaissance und Antike*, „Historische Zeitschrift", 1914 (113), p. 257 și urm.; Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, I. Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914; Saxl, *Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1921 (XLIII) p. 220—272 (cu o bibliografie amănunțită a lucrărilor lui Warburg); Meyer Weinschel, *Renaissance und Antike*, Reutlingen, 1933; Von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich, 1947; Seznec, *The Survival of the Pagan Gods; the*

Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, New York, 1953; Weise, *Renaissance und Antike*, Tübingen, 1953. Comp., Goldschmidt, *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*, „Vorträge der Bibliothek Warburg", 1921/22; Panofsky, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies", 1933, p. 228—280; Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londre, 1937; Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mitteralters*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1949/50 (XV), p. 157—250.

112 Un asemenea mod de abordare a problemei este tipic pentru istoricii secolului al XIX-lea.

113 Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 5 Aufl., bearbeitet von Holtzinger, Esslingen a. N., 1912, p. 18—24. Prima ediţie a cărţii lui Burckhardt, apărută în 1867 a intrat în compunerea seriei „Geschichte der Baukunst" editată de Kugler.

114 Despre arhitectura protorenascentistă, vezi: Swarzenski, Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1906 (XXIX) p. 518 şi urm.; Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze, 1906; Rupp, *Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz*, Strassburg, 1912; Behne, *Der Inkrustationsstil in Toskana*, Berlin, 1912; Salmi, *Arte romanica fiorentina*, „L'Arte", 1914 (XVII), p. 369 şi urm.; Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos*, Berlin — Neubabelsberg, 1914, p. 5—8; Swoboda, *Das florentiner Baptisterium*, Berlin—Wien, 1918; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo II*, Torino, 1927, p. 542—548, 658—660; Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark—Potsdam, 1926, p. 223—225, 261; Beenken, *Die florentiner Inkrustationsarchitektur des XI Jahrhunderts*, „Zeitschrift für bildene Kunst", 1926/27, p. 221—230, 245—255 (comp. recenzia lui Swoboda în „Kritische Berichte" 1927/28, p. 70—74); Anthony, *Early Florentine Architecture and Decoration*, Cambridge (Mass.), 1927; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano—Roma, s.a. (1927), p. 7—11, 34—39 (cu o bibliografie amănunţită în care este dată toată literatura mai veche); Frey, *L'architecture profane italienne du XII-e au XIV-e siècle comme expression de la forme du gouvernement*, „Tijdschrift voor geschiedentis", 1938 (53), afl. 2. p. 114—123; Paatz, *Ein antiker Stadthaustypus im mittelalterlichen Italien*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1939 (3), p. 127—140; Paatz, *Die Kirchen von Florenz I—VI*, Frankfurt a. M., 1940—1954; Paatz; *Die Hauptströmungen in der florentiner Baukunst des frühen Mittelalters und ihr geschichtlicher Hintergrund*, „Mitteilungen des Kunsthis-

torischen Institutes in Florenz", 1940 (VI), p. 33—72; Salmi, *L'arte italiana. I. Dalle origini cristiane a tutto il periodo romanico*, Firenze, 1941; Horne, *Romanesque Churches in Florence*, „Art Bulletin", 1943 (XXV), p. 112—131; Lavagnino, *L'arte medioevale;* p.283—291; Toesca, *Il Trecento*, p. 8—16.

[115] Monumentele menţionate aici au fost reproduse în cartea lui Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, pl. XII—XIV, XVII—XXXIX.

[116] Nardini, Despotti, Mospignotti, *Il Duomo di San Giovanni*, Firenze, 1902; Salmi, *L'architecttura romanica in Toscana*, p. 8—10, 35—36; Anthony, *The Florentine Baptistery*, „Art Studies", 1927 (V), p. 99—111; Horne, *Das florentiner Baptisterium*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1938 (V), p. 99—151; Calzecchi, „Palladio", 1940 (IV) p. 131—137 (dare de seamă despre ultima restaurare a Baptisteriului); Poggi, *La ripulitura delle parte del Battistero*, „Bollettino d'Arte", 1948, p. 262—265; Kuzneţov, *Tektonika i konstrukţia ţentriceskih zdanii*, Moskva, 1951, p. 171—173. Săpăturile iniţiate în anii 1895, 1916 şi 1925, lîngă fundaţiile Baptisteriului au infirmat definitiv legenda despre originea lui antică. În stratul inferior, fără nici o legătură cu fundamentul Baptisteriului, au fost descoperite rămăşiţele din peretele pretoriumului unui castru roman. Deasupra nivelului de vieţuire roman, există un alt strat care conţine morminte din epoca migraţiei popoarelor. Este clar că în acest timp pe locul Baptisteriului se afla un cimitir. Abia într-un al treilea strat, aparţinînd deja epocii medievale, se află fundaţiile Baptisteriului. Probabil este vorba de fundaţiile unei clădiri mai vechi, menţionate în anul 1059. Mai tîrziu, Baptisteriul a fost reconstruit. El a păstrat forma de octogon, dar a căpătat ziduri mai puternice şi mai groase (în timpul reconstrucţiei, stîlpii interiori şi coloanele au căpătat fundaţii noi) şi acoperiş boltit (vechiul sistem de acoperiş, judecînd după grosimea pereţilor, trebuie să fi fost de lemn). Horne, înclinat să-l dateze mai timpuriu, consideră că primul nivel al interiorului a fost construit nu mai tîrziu de anul 1113, brîul superior al faţadei a fost realizat între 1090 şi 1128, iar luminatorul (lanterna) pe la 1150.

[117] Berti, *San Miniato al Monte*, Firenze, 1850; Dami, *La Basilica di San Miniato al Monte*, „Bollettino d'Arte", 1915, p. 217 şi urm.; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 10, 37—38; Horne, *Construction and Dating of San Miniato in Florence*, „College Art Journal", 1942, March, p. 71. Horne datează cripta în prima jumătate a secolului al XI-lea, absida, navele şi faţada primului nivel — în anii 1070—1090, iar primul etaj al faţadei — în a doua

jumătate a secolului al XII-lea. Toate aceste datări (în afară de prima) mi se par prea timpurii.

[118] Nardini datează fațada de la Badia spre secolul al VIII-lea (sic!), iar Rupp — către secolul al IX-lea. Cea mai acceptabilă pare datarea făcută de Salmi (*L'architettura romanica in Toscana*, p. 38).

[119] Fațada de la Collegiata a fost deformată la jumătatea secolului al XVIII-lea de către arhitectul Rugeri care a modificat toată partea superioară. Despre aspectul inițial al acesteia dau o bună reprezentare blazonul de la „Opera di Sant'Andrea" (Salmi, *L'Architettura romanica in Toscana*, desenul 18) și ștampila ligii din Empoli (cca. 1260; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), desenul 826). Inscripția de pe fațadă („opus eximii praepollens arte magistri") nu trebuie pusă în legătură cu timpul construirii întregii biserici, așa cum greșit procedează Swoboda (*Das florentiner Baptisterium*, p. 51 și urm.), ci cu timpul realizării fațadei. Comp. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 659—660.

[120] Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 38.

[121] Villani, *Cronica*, libro I. Cap. 42, 60. Continuînd tradiția lui Villani, unii cercetători (Manni, Hübsch, Nardini, Venturi, Toesca, Anthony) împing momentul construirii Baptisteriului spre secolul al V-lea, ceea ce este infirmat de ultimele săpături (Comp. nota 116). Nu este mai plauzibilă nici datarea Baptisteriului în secolele VI—VIII (Milani, Lami, Del Migliore, Nelli, Del Rosso), vezi: Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 35 (aici este dezbătută sistematic toată istoria problemei.

[122] Manetti, *Vita di Brunellesco*, herausgegeben von Holtzinger, Stuttgart, 1887, p. 23.

[123] Încă din anul 1119, la Florența exista o breaslă specială a lucrătorilor în marmură („ars marmorea").

[124] Vezi Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, „Kunstwissenschaftliche Forschungen", 1933 (II), p. 63—74. În această interesantă lucrare, Swoboda împinge înapoi datarea Baptisteriului, plasînd construirea acestuia în prima jumătate a secolului al XII-lea (într-o lucrare a lui mai timpurie, el considera Baptisteriul ca fiind o construcție din a doua jumătate a secolului al XII-lea; vezi Swoboda, *Das florentiner Baptisterium*, p. 55).

[125] Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, p. 67.

[126] Ibid., p. 69. Vezi Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, p. 321—322.

[127] Swoboda, *Zur Analyse des florentiner Baptisteriums*, p. 73. Comp. lucrarea aceluiași cercetător — *Römische und romanische Paläste*, p. 270 și urm.

[128] Burckhardt *(Der Cicerone*, 10 Aufl., Leipzig, 1910, II—1, p. 36) face următoarea remarcă absolut justă: „Namentlich fasst die Kirche S. Miniato das Vorgotische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, dass man die folgende Einführung des gotischen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist" („Tocmai biserica San Miniato este aceea care face bilanţul moştenirii artistice din Italia anterioare goticului, într-un fel atît de strălucit, încît aproape că începi să regreţi pătrunderea ulterioară a stilului gotic dinspre nord")

[129] Cum a demonstrat Wackernagel *(Zur älteren Baugeschichte von S. Maria Novella*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1931 (III), p. 348—353), către 1245—1246 sînt datate nu numai o parte a transeptului bisericii Santa Maria Novella, ci şi planul ei general care încă de la început includea şi cele trei nave longitudinale. Prin aceasta este infirmată ipoteza lui Wood Brown *(The Dominican Church of S. M. Novella*, Edinburgh, 1902, p. 17 şi urm.) care consideră transeptul drept o parte dintr-o biserică-sală mai veche, începută în anii 1245—1246, şi flancată de mai multe capele. După o pauză îndelungată, construcţia bisericii Santa Maria Novella a fost reluată în anul 1270, la baza ei aflîndu-se de astă dată planul din anii 1245—1246. Comp. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV—3 p. 274, 275; Id. *Forchungen*, IV, p. 466—468; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, Burg b. M., 1937, p. 7—17.

[130] Paatz, *Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà* (Bargello) in Florenz, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1931 (III), p. 302—306.

[131] Biserica Santa Trinità este atribuită de Paatz *(Die gotische Kirche S. Trinità*, „Festschrift für A. Goldschmidt", Berlin, 1935, p. 113 şi urm.; Id., *Werden und Wesen der Trecento-Architektur*, p. 23—34), de Fasola *(Introduzioni su Nicola Pisano architetto*, „L'Arte", 1938, p. 315—348; Id. *Nicola Pisano*, Roma, 1941, p. 175 şi urm.) şi de Krönig *(Zur gotischen Baukunst in Toscana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1939, p. 201—202) lui Niccolo Pisano, atribuţie pe deplin plauzibilă. În orice caz, este indiscutabilă apropierea stilistică a bisericii respective de bisericile Badia şi Santa Croce. Toesca *(Il Trecento*, p. 16) presupune că din secolul al XIII-lea datează numai o porţiune din partea stîngă, opera principală de reconstrucţie a edificiului avînd loc, după opinia sa, în secolul al XIV-lea. Încercarea lui Botto *(Note e documenti sulla chiesa di S. Trinità a Firenze*, „Rivista d'Arte", 1938, p. 1—22) de a data biserica Santa Trinità la sfîrşitul secolului al XIV-lea mi se pare nefondată. Fasola consideră că Niccolo Pisano a parti-

cipat la elaborarea proiectului Catedralei din Siena (1258—1264; capitelurile, cornișa din console de deasupra arcelor, cupola), la decorarea fațadei Baptisteriului din Pisa (începînd din anul 1278; capitelurile, galeriile și micile frontoane ale ediculelor) și la realizarea fațadei catedralei din Pisa (capiteluri, partea de sus a cupolei ș.a.). Toate aceste atribuiri mi se par foarte discutabile.

[132] Vezi: Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1932 (III), p. 492 și urm., mai ales p. 509—512; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, p. 51—55; Id., *Die Kirchen von Florenz*, I, p. 264 și urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 8—15.

[133] Vezi Moisè, *S. Croce*, Firenze, 1845; Dehio und Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, *II*. Stuttgart, 1892—1901, p. 510—511; Kreplin, *Die Anfänge der Gotik in Toscana*, p. 68—69; Vasari-Frey, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, I, München, 1912, p. 569 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 695, 731; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 56—80; Toesca, *Il Trecento*, p. 12—14.

[134] Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, edit., G. Milanesi I, Firenze, 1906, p. 285.

[135] Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz*, p. 504 și urm.

[136] Dehio und Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, p. 519) caracterizează maniera de arhitect a lui Arnolfo în felul următor: „Im Zierwerk trocken und spröde, ohne Interesse für die Konstruktive Systematik, Kehrte er zuerst diejenige Tendenz hervor, die an der italienischen Gotik das grösste und Zugleich das italienischste ist: er machte sie zum Raumstil... In seiner auf das Strenge und Erhabene gerichteten Kunst zeigt er sich als. Geistes, nicht bloss Zeitgenosse des Dichters der Divina Commedia" („Uscat și reținut în ornamente, indiferent față de sistematica constructivă, el a inițiat, primul, tendința cea mai importantă pentru goticul italian și totodată cea mai italienească: el a făcut din această tendință un stil spațial... În arta lui severă și sublimă, el se manifestă nu numai ca un contemporan al creatorului Divinei Comedia, ci și ca un artist înrudit cu acesta în spirit"). Comp. Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz...*, p. 514—515 și Paatz, *Werden und Wesen der Trecento. Architectur in Toskana*, p. 74—75.

[137] Este demn de remarcat că în afară de Badia, Giotto a împodobit cu frescele sale și Santa Croce.

[138] Despre fațada catedralei din Florența, vezi Cavalucci, *Santa Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine sino ai nostri giorni*, Firenze, 1881; Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1887; Del Moro, *La facciata di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1887; Reymond, *L'antica facciata del Duomo di Firenze*, „L'Arte“, 1905 (VIII) p. 171 și urm.; Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Berlin, 1909; Schottmüller, *Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1909 (XXX) p. 291 și urm.); Rathe, *Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz*, Wien und Leipzig, 1910; Supino, *Gli albori dell'arte fiorentina*, Firenze, 1906; Becherucci, *Sculptura dell'antica facciata del Duomo di Firenze*, „Dedalos“, 1927/28 (VIII), p. 719 și urm.; Lusini, *Arnolfo e il Duomo di Firenze*, culegerea „Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino“, Firenze, 1933, p. 99 și urm.; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana*, p. 91—104; 137—150; Metz, *Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1938 (LIX), p. 121—160; Crispotti, *Il Duomo di Firenze, S. Maria del Fiore*, Torino, 1938; Krönig, *Zur gotischen Baukunst in Toskana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1939 (VIII), p. 215—220. Weinberger, *The First Facade of the Cathedral of Florence*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 1940/41 (IV), p. 67; Toesca, *Il Trecento*, p. 10—12. Problema despre faptul dacă cupola figura în modelul lui Arnolfo sau dacă ea a fost proiectată abia de către comisia anilor 1366—1367 este rezolvată în prezent, după ce a apărut articolul lui Salvini (*Arnolfo e la cupola di Santa Maria del Fiore. Tentativo di fondare un ipotesi*, „Atti del 1° congresso nazionale di storia dell'architettura 29—31 ottobre 1936“, Firenze, 1938, p. 25—36), în favoarea lui Arnolfo. Probabil, tocmai el este cel care a gîndit primul acea cupolă grandioasă pe care a realizat-o Brunelleschi. În fresca *Triumful căinței*, aparținînd penelului lui Andrea Buonajuti, este reprodus nu proiectul lui Arnolfo, ci mai degrabă proiectul mai tîrziu al lui Talenti.

[139] Metz, *Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio*. Articolul lui Metz, demonstrînd convingător paternitatea lui Arnolfo asupra fațadei catedralei florentine, conține, după opinia mea, o analiză artistică eronată a acestui edificiu. Metz supraestimează elementele pozitive din compoziția fațadei, trecînd cu vederea caracterul de compromis al rezolvării găsite de Arnolfo. Pe de altă parte, el subestimează trăsăturile gotice pe care Arnolfo a fost constrîns să le accepte sub acțiunea modei. La Paatz găsim, de asemenea, o analiză prea unilaterală a fațadei Catedralei florentine, în care sînt lăudate peste măsură tră-

săturile clasicist-antichizante. În interpretarea lui Paatz, Arnolfo devine un arhitect cu mult mai protorenascentist decît a fost în realitate.

140 Metz, *ibid.*, desenele 2—3. Desenul 9 reproduce reconstituirea fațadei inițiale a lui Arnolfo, făcută de Metz.

141 Comp. Metz, *ibid.*, p. 159.

142 Este interesant de observat că în fundalurile arhitectonice ale frescelor sale, Giotto manifestă totdeauna o reținere extremă față de arhitectura gotică, la modă în acel timp. De obicei, el preferă formele romanice față de cele gotice. Dacă el nu înfățișează interioare neutre de formă cubică, în schimb, în fundalurile arhitectonice, el folosește, cel mai adesea, construcții de tip romanic (de pildă, poarta din *Intîlnirea lui Ioachim cu Anna*, baptisteriul din *Uciderea pruncilor*, bazilica din scena *Cristos printre învățați*, poarta cu turnuri din scena *Intrarea în Ierusalim*, turnurile din scena *Drumul pe Golgota*, turnul și porticul antichizant din *Ospățul lui Irod*, turnurile, zidurile și clădirile bisericești din *Invierea Druzianei*, porticul din *Ridicarea lui Ioan la cer*, palazzo din scena *Sf. Francis renegîndu-și tatăl*). Lui Giotto îi plac edificiile grele, masive care-i impun prin volum și ziduri netede, monumentale, cu frize simple din arcaturi. În fresca *Anunțarea jubileului de către Bonifaciu VIII*, Giotto a zugrăvit (dacă ținem seamă de desenul din Ambrosiana; vezi Supino, *Giotto*, pl. XLIV) un portic antichizant de mare efect, cu coloane corintice, influențat parcă de nișele Baptisteriului florentin. Și mai interesant este desenul campanilei, inspirat din proiectul lui Giotto și păstrat în Opera del Duomo (vezi Supino, *ibid.*, pl. CCXLV). Aici, în structura de bază a campanilei, Giotto urmează tradițiile romanice, iar în decorarea părții ei inferioare, pe care voia s-o realizeze în motive geometrice din marmoră colorată, urmează tradițiile stilului de încrustare protorenascentist și pe Arnolfo di Cambio. Detaliile gotice și coronamentul gotic al Campanilei, îmbinate destul de neorganic cu ansamblul masiv romanic pot fi interpretate numai ca un tribut plătit modei. În sfîrșit, este foarte simptomatic faptul că frescele padovane ale lui Giotto împodobesc nu un edificiu gotic, ci o bisericuță romanică, acoperită cu bolți semicilindrice și foarte severă și reținută ca formă. Întrucît această capelă a fost construită în 1303, nu este exclus ca Giotto să fi influențat într-o măsură oarecare asupra compoziției ei arhitecturale. Comp. Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana", 1938 (II) p. 14. Cînd la Giotto se întîlnesc, în mod excepțional, imagini de edificii gotice (ca de pildă, în scena *Izgonirea negustorilor*

din templu) aceste edificii sînt, totdeauna, puternic romanizate. Același lucru se poate spune despre tronurile gotice pe care stau Dreptatea și Maica Domnului. Comp. Pešina, *Tektonicky Prostor a Architektura u Giotta*, Praha, 1944, p. 358—359.

[143] Despre sculptura italiană a secolelor XII—XIII,vezi: Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, III, Prato, 1823; capitolele lui Bertaux în cartea: Michel, *Histoire de l'art*, I, p. 670 și urm.; II, p. 569 și urm.; Venturi, *Storia dell'arte italiana, III—IV;* Schmarsow, *Sanct Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau, 1890; Reymond, *La sculpture florentine*, I, Firenze, 1897; Zimmermann, *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897; Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903; Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1904; Swarzenski, *Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1906 (XXIX), p. 518 și urm.; Biehl, *Das toskanische Relief im XIII—XIV Jahrhundert*, Bonn, 1910; Vasari-Frey, *Vite*, I; Bode, *Die italienische Plastik*, 5 Aufl., Berlin 1911; Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, I—IV, New Haven, 1916; Biehl, *Die toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, 1926 (comp. recenzia lui Swoboda în „Kritische Berichte", 1297/28, H. 3, p. 67—79); Vitzthum — Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, Wildpark — Potsdam, 1924; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo, II*, p. 742—913 (cea mai bună vedere generală); Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, 1928; Francovich, *A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy*, „Art Bulletin", 1937, p. 5—57; Salmi, *L'arte italiana, I. Dalle origini cristiane a tutto il periodo romanico*, Firenze, 1943; Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1949; Lavagnino, *L'arte medioevale*, p. 310—351; Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo, I—II*, Firenze, 1952.

[144] Despre Niccolò Pisano vezi: Ghiațintov, *Vozrojdenie italianskoi skulpturî v proizvedeniah Niccolo Pisano*, Moscova, 1900 [cu indicarea întregii literaturi mai vechi; conf. recenzia lui Wulff, Über Hiazintows Niccolò Pisano, „Repertorium für Kunstwissenschaft 1903 (XXVI), p. 428 și urm.]; Dobbert, *Über den Stil Niccolò Pisanos*, München 1873; Supino, *Arte pisana*, p. 48 și urm.; Gräber, *Beiträge zu Nicola Pisano*, Strassburg, 1911; Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 642 și urm.; Popp, *Niccolò und Giovanni Pisano*, Leipzig, 1922; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, Frankfurt a. M., 1926 (cea mai bună lucrare); Toesca, *Storia dell' arte italiana*, I (2), p. 863—881, 910—913; Crichton G. H. and E.R., *Nicola Pisano and the Revival of*

Sculpture in Italy, Cambridge, 1938; Fasola, *Nicola Pisano, Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma, 1941; Werkheiser, *Niccolò Pisano, Lone Herald of the Italian Renaissance*, „Carnegie Magazine“, 1941, December, p. 195—201; Carli, *Il pulpito di Siena*, Bergamo, 1943; Coletti, *Il problema di Nicola Pisano*, „Belle Arti“, 1946 (I), fasc. 1—2; Ragghianti, *Approsimazione a Nicola d'Apulia*, „Domus“, 1947, aprilie; Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo. L'arca di S. Domenico in Bologna*, Firenze, 1948; Carli, *Nicola, Arnolfo, Lapo*. „Critica d'Arte“, 1949(XXIX), p. 177—191; Braunfels, *Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano*, „Das Münster“, II. p. 321—349; Pope-Hennessy, *The Arca of St. Dominic: a Hypothesis*, „Burlington Magazine“, 1951, November, p. 347—351; Carli, *Nicola Pisano*, Milano — Firenze, 1951; Valentiner, *Studies on Nicola Pisano*, „Art Quarterly“, 1952 (XV), p. 9—44; König, *Toskana und Apulien. Beiträge zum Problemkreis des Nicola Pisano*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1953 (XVI), p. 101—144.

[145] Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 774—777; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 816—819, 900; Biehl, *Die toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, p. 57—62 și planșa. 88—94 Comp. Swarzenski, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1905 (XXVIII) p. 165 și Poggi, „Rivista d'Arte“, 1909(VI), p. 9 și urm.

[146] Vasari a fost primul care a încercat să facă o legătură între Niccolo Pisano și „scultori Greci“ care lucraseră în Baptisteriul din Pisa (vezi, Vasari-Frey, *Vite*, I p. 645.

[147] Controversa despre ținutul de baștină al lui Niccolo Pisano, care i-a divizat, la timpul ei, pe istoricii artei italiene, în două tabere dușmane net delimitate (în favoarea Apuliei ca loc de origine al lui Niccolo s-au pronunțat Rumohr, Crowe, Cavalcaselle, Grimm, Springer, Salazzaro, Venturi, Carotti, Berto, Schubring, Wulf, Frey, Toesca, Swarzenski, Chrichton iar în favoarea originii sale pisane — Schnaase, Dobbert, Hettner, Milanesi, Bode, Reymond, Semper, L. Justi, Ghiațintov, Supino, Schmarsow, Polaček), nu are importanța profund principială pe care au încercat să i-o confere. Știm acum foarte bine că direcțiile antichizante existau nu numai în Apulia, ci și în Toscana. Pisa, în speță, abunda în monumente antice care au putut fi folosite pe scară largă de Niccolò Pisano. Toate încercările de a se infirma dovezile documentare despre Apulia ca loc de origine a lui Niccolò s-au arătat a fi inconsistente. Aceasta nu înseamnă însă că stilul lui Niccolò Pisano trebuie atribuit în întregime sculpturii din Apulia. Niccolò a realizat o sinteză organică din elemente ale clasicismului din Apulia și ale tradiției toscane, sinteză fără de care nu poate fi conceput procesul cristali-

zării individualității sale artistice. Polemica dîrză despre originea lui Niccolò Pisano și-a găsit o amplă relatare la Ghiațintov, (*Vozrojdenie italianskoi sculpturî v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 36—38). Vezi, de asemenea, Woermann, *Geschichte der Kunst, III*, 2 Aufl., Leipzig und Wien, 1918, p. 456—458; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I*, (2), p. 911; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 3—8.

148 Despre simbolica amvonului, vezi Hettner, *Zur Streitfrage über Niccolò Pisano*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1873 (VIII), p. 305—317.

149 Figura Mariei din scena *Adorația magilor* își are obîrșia în figura Fedrei de pe sarcofagul Beatricei, mama contesei Matilda, în Camposanto din Pisa; tot de la acest sarcofag a împrumutat Niccolo și imaginile de cai cu gîturile groase, curbate ca niște arcuri. Figura preotului bărbos din scena *Prezentarea la templu* trădează o mare asemănare cu imaginea așa-zisului Bachus indian de pe o vază antică din Camposanto. În scena *Nașterea lui Cristos*, poza Mariei este influențată de reliefurile de pe sarcofagele etrusce. În scena *Judecata de apoi*, unul dintre diavoli reprezintă o imitație evidentă de pe imaginile de copii mascați, întîlnite în arta antică. Vezi Dobbert, *Über den Stil Niccolò Pisanos*, p. 46—51; Ghiațintov, *Vozrojdenie italianskoi skulpturî v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 18—20; Gräber, *Beiträge zu Niccolò Pisano;* Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 16—23; Vasari-Frey, *Vite, I*, p. 646—648, 767.

150 V. E. Ghiațintov a supraestimat importanța goticului pentru dezvoltarea artistică a lui Niccolo Pisano. După opinia sa, Niccolò a împrumutat din arta gotică pînă și elementele antice ale stilului propriu. În amvonul din Pisa trăsăturile gotice sînt atît de insignifiante și de secundare încît ele pot fi sesizate cu mare dificultate. Comp. Ghiațintov, *Vozrojdenie, italianskoi skulpturî v proizvedeniah Niccolò Pisano*, p. 113—136; Supino, *Arte pisana*, p. 77; Gräber, *Beiträge zu Nicola Pisano*, p. 32 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana, I* (2) p. 911; Swarzenski, *Niccolò Pisano*, p. 27—29.

151 Swarzenski, *ibid.*, p. 23.

152 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 868—874.

153 Eu trec în mod conștient sub tăcere ultima lucrare a lui Niccolò — fîntîna din Perugia, terminată în 1278, întrucît ea nu aduce nimic principial nou în comparație cu amvoanele din Pisa și din Siena. Partea arhitecturală a fîntînii a fost realizată de Fra Bevegnato, iar podoabele sculpturale de către Niccolò și fiul său Giovanni (celui din urmă îi aparține o mare parte dintre reliefuri și statui, inclusiv reliefful cu vultur ce conține semnătura, figurile *Astronomiei* și *Artelor libere* și cîteva dintre scenele ce

ilustrează „Vechiul Testament"). În ansamblu, fîntîna reprezintă o originală „enciclopedie" plastică. În registrul inferior, întîlnim imaginile celor douăsprezece luni ale anului, ale semnelor zodiacului, ale artelor libere, scene din viața lui Adam și a Evei, din istoria poporului iudeu și din viața animalelor (temele pentru ultimul ciclu sînt împrumutate cu precădere din fabulele lui Esop). Registrul superior este împodobit cu figuri de sfinți, cu diferite personificări și portrete ale unor activiști politici, în care se subliniază legătura succesorală a Perugiei cu Roma antică. Fîntîna este încununată cu un grup din trei nimfe care susțin un postament pe care se află grifoni și lei reprezentînd emblema Perugiei. Comp. Fasola, *La fontana di Perugia*, Roma, 1951; Cellini, *Della Fontana Maggiore di Perugia*, „Paragone", 1951, No. 15, p. 17—22; Toesca, *Il Trecento*, p. 226—229; Fasola, *Ancora della fontana di Perugia*, „Commentarii", 1952 (III) p. 309—312.

154 Comp. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2) p. 878—880.

155 Modelele gotice de la care a pornit Niccolò, trebuie să fi fost opere de artă aplicată, și în primul rînd obiecte din fildeș. Comp. de exemplu, tratarea vestimentației lui Cristos din scena *Judecata de apoi* (amvonul din Siena) cu mantia lui Cristos din grupul *Încoronarea* de la Luvru (Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, No. 16, pl. VI, al treilea pătrar al secolului al XIII-lea.

156 Bode (*Die italiensche Plastik*, 5 Aufl., Berlin, 1911, p. 26) observă absolut just: „Der enge Anschluss des Niccolò Pisano an die Antike sollte eine weitere Entwicklung der italienischen Plastik im Sinne der Renaissance erwarten lassen. Gerade das Gegenteil ist der Fall: schon seine Schüler wenden sich vom Studium der Antike ab, und sein eigener Sohn Giovanni schlägt eine Richtung ein, die von der des Vaters wesentlich verschieden..." („Asimilarea Antichității pe scară amplă de către Niccolo Pisano a dat motive să se aștepte ca sculptura italiană să se dezvolte în continuare în direcția Renașterii. În realitate însă s-a petrecut contrariul: chiar elevii lui renunță la studierea Antichității și propriul său fiu — Giovanni se află în fruntea unei direcții substanțial deosebite de cea a tatălui")

157 Despre Arnolfo di Cambio, vezi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, p. 73—167, Vasari-Frey, *Vite, I*, p. 465—493, 557—640; Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1934 (LV), p. 205—228, 1935 (LVI), p. 22—43; Barsotti, *Problemi insoluti di scultura pisana. L'arca di S. Domenico di Bologna e il pulpito di Pistoia*, „L'Illustrazione Va-

ticana" 1934 (V), p. 336—340, 280—384, 561—565; Carli, *Nicola — Arnolfo — Giovanni (un tema con tre variazioni)*, „Vie dell' Impero", 1935 (I), fasc. 9, p. 4—7; Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, „Bollettino storico pisano", 1936, fasc. 3; Ragghianti, *Arnolfo di Cambio ed altri problemi d'arte pisana*, „Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", Roma, 1937 (V), p. 206 și urm.; Mariani, *Una sconosciuta scultura d'Arnolfo di Cambio*, „Rivista del R, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1938 (VI), fasc. III, p. 260—265; Id., Gli „assetati" di Arnolfo di Cambio, Roma, 1939; Francovich, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana: Arnolfo di Cambio:* „Le Arti", 1940 (II), p. 236—251; Salmi, *Arnolfiana*, „Rivista d'Arte", 1940 (XXII), p. 133—177; Carli, *Codicillo Arnolfiano*, „Le Arti", 1941 (III), p. 186—192; Mariani, *Arnolfo di Cambio*, Roma, 1943; Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo, L'arca di S. Domenico in Bologna*. Firenze, 1948; Bettini, *Tre sconosciute sculture arnolfiane*, „Rivista d'Arte", 1950 (XXVI), p. 185—197; Toesca, *Il Trecento*, p. 202—218; Berliner, *Arnolfo di Cambio's praesepe*, „Beiträge für G. Swarzenski", Berlin, 1951, p.51—56; Fasola, *La fontana di Arnolfo*, „Commentari", 1951(II) p. 98—105.

Despre Arnolfo ca arhitect, vezi notele 132 și 138. Presupunerea lui Frey despre existența a doi Arnolfo — a sculptorului roman Arnolfo di Firenze și a arhitectului florentin Arnolfo di Colle — este nefondată. Cea mai convingătoare clasificare a sculpturilor lui Arnolfo a făcut-o Keller care a atribuit școlii acestui maestru o serie de opere care de obicei îi erau atribuite lui personal. Francovich nu este de acord cu această tendință de îngustare a cercului de lucrări ale artistului. El pune pe seama lui Arnolfo în plus următoarele opere: patru statui de colț, reliefurile de deasupra arcelor și pe cei doi îngeri în zbor din timpanul de deasupra prorocilor încoronați ai ciborium-ului de la San Paolo fuori le Mura, apoi statuia lui Carol de Anjou și un fragment din cavoul lui Carol, aflat în muzeul Capitoliului, bustul unui papă necunoscut din Palazzo Venezia, la Roma, statuia de bronz a apostolului Petru din catedrala Sf. Petru, reliefurile ciboriumului din biserica Santa Cecilia reprezentînd pe Fecioara cu îngerul, mormîntul lui Adrian V din biserica San Francesco în Viterbo, statuia Fecioarei stînd din muzeul catedralei din Florența (Museo del Opera) și statuia unui personaj care scrie, din curtea Arcivescovado din Perugia. Majoritatea acestor opere (în afară de cea de a treia și de ultima) eu sînt înclinat să le consider ca aparținînd școlii lui Arnolfo. Stilul acestuia este definit de Francovich (*ibid.*, p. 243) cu următoarele cuvinte: „una maestosa e solenne concezione della struttura plastica; un senso acuto dell'essenziale nel circo-

scrivere l'organismo plastico entro contorni chiari, ampi, sintetici; un accentuare dei caratteri psicologici gravi, forti, solenni; un insistere, insomma, su tutti i fattori atti a suscitare impressioni di monumentalità conchiusa e riposata" (o maiestuoasă și solemnă concepție a structurii plastice, un sens acut al esențialului în circumscrierea organismului plastic, în cadrul unor contururi clare, ample, sintetizatoare; accentuarea caracterelor psihologice grave, puternice, solemne; pe scurt, folosirea tuturor factorilor susceptibili de a crea impresia unei monumentalități calme, monolite"). Toate încercările făcute de A. Venturi, Barsotti, Carli, Ragghianti și Gnudi de a reconstitui stilul practicat de Arnolfo în tinerețe, ei atribuindu-i acestuia cîteva reliefuri ce împodobesc amvoanele din Pisa și Siena realizate de Niccolo Pisano, și mormîntul San Domenico din Bologna, precum și opere ca: grupul din bronz ce încoronează fîntîna din Perugia, capitelurile catedralei din Siena și altele, mi se par nu numai nefondate, dar și eronate din punct de vedere metodologic.

158 De Nicola, *La prima opera di Arnolfo a Roma*, „L'Arte", 1907 (X), p. 97 și urm.

159 Comp. Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio*..., p. 215—216.

160 Pe perete, sub ultimul ciboriu se află mormîntul lui Bonifaciu VIII, terminat de școala lui Arnolfo în anul 1300. Fragmente din acest mormînt se păstrează în Museo Petriano de pe lîngă catedrala Sf. Petru și în grotele Vaticanului. Printre aceste fragmente, lui Arnolfo i se poate atribui numai portretul-bust al lui Bonifaciu VIII. Vezi A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, desenul 107—110, și Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio*..., p. 25—30.

161 Keller, *ibid.*, p. 22

162 A. Venturi, *Madonna di Arnolfo di Cambio*, „L'Arte", 134 (XXXVII), p. 383. Se poate ca această statuie a Fecioarei, înlocuită în secolul al XVI-lea de o nouă statuie, să fi fost realizată de discipolul lui Arnolfo. Keller (*Der Bildhauer Arnolfo di Cambio*..., p. 24) atribuie întregul grup din Santa Maria Magiore școlii lui Arnolfo, ceea ce mi se pare neconvingător.

163 Despre atitudinea lui Giotto față de Arnolfo, vezi literatura citată în nota 401.

164 Vezi literatura citată în nota 138. Comp. Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio*..., p. 35—42; Toesca, *Il Trecento*, p. 215—218.

165 Acest relief a fost publicat de Toesca în „Rassegna d'Arte" (1917 (IV), p. 96) și de Valentiner în „Art in America" [1926 (XIV), p. 73] care, independent unul de altul, l-au atribuit lui Arnolfo. Keller (*Der Bildhauer Arnolfo di Cambio*... p. 34—35) și Ragghianti (*Arnolfo di Cambio ed altri problemi*

d'arte pisana, p. 242) atribuie, fără temeiuri suficiente, acest relief școlii lui Arnolfo.

[166] Middeldorf und Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1932 (III), H. VIII, p. 512—516; Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio...*, p. 34.

[167] Comp. relieful cu călăreț și capul de bărbat în Metropolitan Museum din New York și amazoana călare de pe friza mausoleului din British Museum (Richter, *The Sculpture and Sculptores of the Greeks*, New Haven, 1930, desenul 353, 171 și 721).

[168] Despre Giovanni Pisano vezi: L. Justi, *Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum* „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen" 1903, (XXIV), p. 247—283; Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1904; Brach, *Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena*, Strassburg, 1904; Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, Düsseldorf, 1904; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, p. 167—246; Swarzenski, *Neuere Literatur über Giovanni Pisano*, „Kunstgeschichtliche Anzeigen", 1905, p. 32 și urm.; Vasari-Frey, *Vite*, I, p. 643—696, 829—894; A. Venturi, *Giovanni Pisano, sein Leben und sein Werk, I—II*, München, 1927 (cu o bibliografie amănunțită); Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano — Roma, 1926; Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1930 (LI), p. 165—174; Papini, *Pro memoria sulla classicità di Giovanni Pisano*, „Miscellanea di storia dell' arte in onore di J.B. Supino", Firenze, 1933, p. 113 și urm.; Carli, *Per lo stile tardo di Giovanni Pisano*, „L'Arte", 1936, p. 141—167; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Domes. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana in Roma", 1937 (I), p. 139 și urm.; Id., *Giovanni Pisano*, Wien, 1942, Carli, *Sculture del Duomo di Siena*, Torino, 1940; Bacci, *Due capitoli inediti della vita di Giovanni Pisano*, „Le Arti", IV, p. 185—192; Id., *Un altro capitolo inedito della vita di Giovanni Pisano*, ibid., IV; Id., *Continuazione del capitolo inedito su Giovanni Pisano il duomo di Siena*, ibid., IV, p. 268—277; De Francovich, „Le Arti", 1942 (IV), p. 195 și urm. (menționarea literaturii noi); Carli, *Il pulpito di Siena*, Bergamo 1943; Paccagnini, *Note sullo stile tardo di Giovanni Pisano*, „Belle Arti", 1948, p. 246—269; Toesca, *Il Trecento*, p. 219—252; Ragghianti, *La Madonna eburnea di Giovanni Pisano*, „Critica d'Arte", 1954, p. 385—396.

[169] Despre activitatea de arhitect a lui Giovanni Pisano, vezi: Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-*

Architektur in Toskana, p. 37—44, 107—126; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Domes*, p. 141 şi urm.; Id., *Die Risse der Orvietaner Domopera und die Anfänge der Bildhauerzeichnung*, „Festschrift Wilhelm Pinder", Leipzig, 1938, p. 195—222; Krönig, *Zur gotischen Baukunst in Toskana*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1939 (VIII), p. 206—212; Cellini, *La „facciata semplice" del Duomo di Siena*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 55—60; Toesca, *Il Trecento*, p. 38—44.

În catedrala romanică din Massa Marittima, lui Giovanni Pisano îi aparţine, potrivit inscripţiei, o parte din altar (corul) începută în anul 1287. Pe baza unei mari apropieri stilistice, lui Giovanni i se atribuie şi o parte a faţadei (frontonul şi galeria de loje). În porţiunea de altar este interesantă folosirea capelelor care figurează în Santa Trinità şi a stîlpilor pătraţi ca profil de care sînt lipiţi pilaştri corintici. Aceştia, ca şi frizele din cărămidă, ca şi măştile de tradiţie elenistică şi figurile de animale sălbatice ce compun capitelurile, imprimă arhitecturii lui Giovanni o pecete clasicistă care este, însă, neutralizată de elementele gotice (bolţi în arc frînt, nervuri, frontoane, fiale, ferestre puternic alungite etc.). Această componentă gotică se accentuează şi mai mult în faţada catedralei din Siena (a se vedea în vol. II). Catedrala din Siena s-a construit, cu unele pauze, între anii 1284 şi cca 1320. În acest timp, a fost înălţat nivelul inferior cu portalurile (pînă la cornişa de deasupra portalurilor). Din anul 1377, Giovanni di Cecco a început să lucreze la definitivarea faţadei, folosind, în general, proiectul lui Giovanni Pisano, după care au fost executate turnuleţele laterale, frontoanele şi galeria. Partea centrală, cu fereastra rotundă a fost reproiectată de Giovanni di Cecco care a trebuit să ţină seama de necesitatea prelungirii faţadei. În proiectul lui Giovanni Pisano, se îmbină în mod original vechile elemente toscane (motivul celor trei portaluri, policromia, accentuarea elementelor orizontale) cu cele noi, gotice (contraforţi, decoraţia statuară, frontoanele ascuţite, fialele, ferestrele). Totuşi, trăsăturile gotice le domină într-atît pe cele toscane, încît ele aproape că definesc în întregime stilul monumentului. Este extrem de simptomatic faptul că programul iconografic al decoraţiei sculpturale urmează, de asemenea, modelele franceze (*Viaţa Mariei*, în portalul principal, strămoşii şi crainicii Mariei, proroci, sibile, apostoli şi animale în faţa contraforţilor şi *Arborele lui Iesei* împrejurul rozasei). O serie de statui (prorociţa *Maria*, o sibilă, *David*, *Isaia*, *Moise* ş.a.) au fost realizate de Giovanni personal. A treia lucrare de arhitectură a lui Giovanni este corpul catedralei din Prato (din anul 1317) atribuit lui de Vasari. Această lucrare a fost foarte supraestimată de către Paatz care a văzut în ea (şi

nu în construcţiile protorenascentiste) anticiparea aproape a tuturor ideilor lui Brunelleschi. În realitate, corul catedralei din Prato ocupă un loc foarte modest în istoria arhitecturii italiene din trecento. Giovanni s-a străduit aici din răsputeri să adapteze corul construit după proiectul său la exigenţele bazilicii de tip romanic, ceea ce şi explică compoziţia mai reţinută şi mai severă în care sînt folosiţi, ca şi în Massa Marittima, pilaştri. Foarte de efect este la Giovanni înteţirea ritmului spre absidă (lărgirea spaţiului, înălţarea nivelurilor, accentuarea reliefului). Krönig (*Hallenkirchen in Mittelitalien*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana", 1938, p. 91—104) atribuie lui Giovanni Pisano proiectul bisericii San Domenico din Perugia a cărei construcţie a fost începută în 1304, iar Toesca (*Il Trecento*, p. 41) — portalul de la Collegiata în San Quirico d'Orcia.

170 Vezi Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1930 (LI) p. 165. Sauerlandt (*Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, p. 102) şi Keller (*Die Bauplastik des Sieneser Domes*, p. 175 şi urm.) se pronunţă şi în favoarea călătoriei lui Giovanni în Franţa. Keller consideră că asupra lui Giovanni Pisano au făcut o impresie deosebit de puternică sculpturile catedralei din Reims care împodobesc peretele de intrare în interior (1270—1275).

171 Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*, p. 167—168. Weinberger îi atribuie lui Ramo statuia în lemn a Mariei, din Museo del Opera din Orvieto, iar Schmarsow („Repertorium für Kunstwissenschaft", 1926, p. 119 şi urm.) pune pe seama acestuia primul proiect al faţadei catedralei din Orvieto, care trădează o mare apropiere de modelele pur pariziene.

172 Weinberger, *ibid.*, p. 165.

173 Carli, *Per lo stile tardo di Giovanni Pisano*, „L'Arte", 1936 p. 141—167. Carli datează statuia pisană a Fecioarei la începutul secolului al XIV-lea. Către aceeaşi dată o datează Supino şi Justi. Datările mai timpurii: a lui Sauerlandt (1278—1283) şi a lui Frey şi Weinberger (1295) mi se par mai plauzibile.

174 Weinberger, *Eine Madonna von Giovanni Pisano*; Id., *Giovanni Pisano, I.A new Discovery, II. Remarks of the Technique of the Master's Workshop*, „Burlington Magazine", 1937 (LXX), p. 54—60. Carli (*Tino di Camaiano*, Firenze, 1934, p. 21, 97) şi Marangoni (*Sculture inedite nel Camposanto di Pisa*, „L'Arte", 1932, p. 257 şi urm.) atribuie această Madonă lui Tino di Camaiano, fapt infirmat în mod hotărît de stilul ei care se distinge printr-o plastici-

tate subliniată și printr-un deosebit caracter bărbătesc.

[175] Burckhardt, *Der Cicerone*, I, Leipzig, 1910, p. 410.

[176] Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano-Roma, 1926.

[177] Comp. Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, p. 102.

[178] Cea mai bună reconstituire a inscripției se dă în cartea lui Bacci — *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, p. 37, 43.

[179] Aceasta apare deosebit de clar în fața catedralei din Siena care consacră definitiv dominația formelor gotice în arhitectura italiană din ducento (comp. nota 169). Paatz (*Werden und wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 37—44, 107—126) tratează greșit creația arhitecturală a lui Giovanni Pisano atunci cînd încearcă să facă din acest artist predecesorul nemijlocit al lui Brunelleschi. În lucrările de arhitectură ale lui Giovanni, goticul domină în aceeași măsură în care domină și în operele lui de sculptură. Și dacă Giovanni dă goticului o interpretare foarte originală, aceasta încă nu înseamnă cîtuși de puțin că el poate fi numărat printre continuatorii tradițiilor protorenascentiste. Asemenea continuatori au fost în secolul al XIII-lea numai Niccolo Pisano (dacă lui îi aparține în adevăr biserica Santa Trinità din Florența) și Arnolfo di Cambio.

[180] Despre influențele gotice asupra lui Giovanni Pisano, vezi Weinberger, *Eine Madona von Giovanni Pisano*, p. 165 și urm.; Id., „Zeitschrift für bildende Kunst", 1930/31 (LXIV) p. 1 și urm.; Keller, *Die Bauplastik des Sieneser Domes*, p. 175 și urm. Fără îndoială că Giovanni a primit principalele impulsuri din partea sculpturii franceze. Pentru el, cele mai accesibile au fost statuetele și reliefurile sculptate în fildeș. Dintre acestea și-a ales motivele gotice pe care le-a prelucrat în sensul monumentalizării și întăririi accentelor psihologice. Comp. statuia Mariei, din Pisa cu statuetele lucrate în Franța și aflate la Berlin (sf. sec. XIII), la Luvru (începutul sec. XIV) și colecția Huegel din Paris (începutul sec. XIV). Vezi Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, No. 75 pl. XXVI; Nr. 96, pl. XXIX; nr. 105, pl. XXXII).

[181] Despre toți acești artiști vezi volumul II.

[182] Vezi Middeldorf und Weinberger, *Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana*, „Pantheon" (1982/I), p. 187—190.

[183] Despre pictura italiană din secolul al XIII-lea, vezi: Hvoșcinski, *Toskanskie hudojniki*, Kniga 1. *Primitivî*, S.-Petersburg, 1912; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, V, p. 1 și urm; Aubert, *Cimabue-Frage*,

Leipzig, 1907; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 2 Aufl., Freiburg im Bresgau, 1917, vol II și IV; Van Marle, *La peinture romaine au Moyen Age, son développement du 6-ème jusqu'à la fin du 13-ème siècle*, Strasbourg, 1921; Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert;* Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I; Vitzthum und Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 194 și urm.; Toesca, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo, II*, Torino, 1927, p. 969 și urm.; Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929; Ladner, *Die italienische Malerei im XI Jahrhundert*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1931 (V), p. 33 și urm.; Hautecoeur, *Les primitifs italiens*, Paris 1932; Sandberg-Vavalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena, **1934; D'**Ancona. *Les primitifs italiens;* Coletti, *Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert — Giotto*, Wien, 1941; Lavagnino, *L'arte Medioevale*, Torino, 1945, p. 351—435; Sinibaldi e Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento (Mostra Giottesca)*, Firenze, 1943; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 5—54; Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949; Id., *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, ed. 1 și urm., Florence, 1953 și urm.; Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953. Lazarev, *Neizvestnîi pomiatnik florentinskoi jivopisi ducento i nekotorîe obșcie voprosî istorii italianskogo iskusstva XIII veka*, „Ejegodnik Instituta istorii iskusstva" (Akademia nauk SSSR), 1956, p. 383—459.

184 Comp Literatura indicată în nota 106.

185 Comp. nota 110.

186 Vezi Doven, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, p. 188—189, 191—192; 256—257.

187 Vezi Gross, Die Revolution in der Stadt Rom (1219—1254), Berlin, 1934 (în seria „Historische Studien", Nr. 252); În ultimii ani au apărut o serie de lucrări ale istoricilor sovietici care tratează amănunțit răscoala romană din anii 40 ai secolului al XII-lea și personalitatea remarcabilă a lui Arnoldo da Brescia. Vezi Ivașin, *Respublikansko-antipapskaia borba rimlian i Arnold da Brescia*, „Ucenîie zapiski Sverdlovskogo gosudarstvennogo pedagogiceskogo instituta", 1938, fasc. 1. p. 159—184; Bortnik, *Gorod Rim v tridțatih godah XII veka*, tot în „Ucenîie zapiski...", 1948, fasc. IV, p. 111—124; Idem, *Obșcestvennaia deiatelnost Arnolda Breșianskogo;* „Ucenîie zapiski Uralskogo gusudarstvennogo uni-

versiteta imeni Gorkogo", 1952, fasc. odinadţatii istoriceski, p. 49—83; Sidorova, *Ocerki po istorii pannei gorodskoi kulturî vo Franţii*, Moskva, 1953, p. 430—436; Bortnik, *Arnold Breşianski—boreţ protiv katoliceskoi ţerkvi*, Moskva, 1956.

188 Burdach, *Uber den Ursprung des Humanismus*, culegerea „Reformation, Renaissance, Humanismus", 2 Aufl., Berlin — Leipzig, 1926, p. 153—155. Comp. Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation, II—1. Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, Berlin, 1913, p. 140 şi urm.

189 Despre Cavallini vezi: Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere*, „Le Gallerie Nazionali Italiane" V, Roma, 1902, p. 61 şi urm.; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 123 şi urm.; Skvorţov, *Freski Kavallini* „Sofia", 1914, mart. p. 29—43; Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Wien, 1918; Lothrop, *Pietro Cavallini*, „Memoirs of the American Academy in Roma", 1918 (II); Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malerein*, II, p. 1042 şi urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* I, p. 505 şi urm. (cu o bibliografie detaliată) Hermanin, *Il maestro romano di Giotto*, „Almanacco di Roma", 1924, p. 148 şi urm.; Lavagnino, *Pietro Cavallini*, „Rivista di Studi e di Vita Romana", 1925 (III), p. 305 şi urm. 337 şi urm., 385 şi urm.; Busuioceanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del Trecento*, „Ephemeris Dacoromana", 1925 (III), p. 259 şi urm; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 981 şi urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 119—128; Mather, *The Isaac Master, p. 22—25, 68—71* (este foarte discutabilă tratarea lui Cavallini care duce nu numai la insuficienta apreciere a locului său în istorie, ci şi la o denaturare istorică pur şi simplu, întrucît inovaţia promovată de Cavallini este înlocuită cu „inovaţia" mitică a pe jumătate miticului Gaddo Gaddi); Hermanin, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945; Paeseler, *Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike*, „Beiträge zur Kunst des Mittelalteres. Vorträge der I. Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl", 1848, p. 157—170; Praudi, *Pietro Cavallini e S. Maria in Trastevere*, „Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte", 1952, p. 282—297; Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953.

190 Comp. Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 345.

191 Primul care l-a identificat pe Pietro, amintit în inscripţie, cu Cavallini, a fost Barbier de Montault, în *Description de la Basilique de S. Paul h.l.m. à Rome*, Roma, 1866 p. 24. Comp. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 131; Busuioceanu, *Pietro Cavalini*, p. 274—275.

[192] Comp. primul excurs.

[193] *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, Berlin, 1912, p. 39 Lorenzo Ghilberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, Moskva, 1938, p. 22.

[194] Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 266—267.

[195] Comp. literatura indicată în nota 340.

[196] In Cod. Barb. Lat. 4406, s-au păstrat desene din secolul al XVII-lea după frescele dispărute ale bazilicii Paolo fuori le Mura. Bizuindu-se pe aceste desene, Garber (*Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 65, 68—70, 75) a făcut încercarea să stabilească timpul cînd a lucrat Cavallini în Bazilică. După opinia lui Garber, Cavallini a pictat între anii 1270 și 1279, peretele stîng (scenele din viața apostolilor), între anii 1282 și 1287, peretele din dreapta (scene din „Vechiul Testament" de la arcul triumfal pînă la coloana a paisprezecea; de la aceasta pînă la peretele de la intrare se păstra, din epoca paleocreștină, un ciclu biblic) și între 1295—1303 — peretele de la intrare (figurile evangheliștilor și scene din Patimi). Busuioceanu (*Pietro Cavallini*, p. 270—279) nu consideră posibil să i se atribuie lui Cavallini frescele de pe peretele din stînga, iar frescele de pe peretele de la intrare el le plasează în timpul papei Benedict VIII (1012—1024). Luînd în considerație caracterul imprecis al desenelor din Cod. Barb., realizate pe deasupra și în stilul secolului al XVII-lea, toate datările trebuie considerate aproximative. Comp, Müntz, *L'ancienne Basilique de S. Paul hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après les documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines au Moyen Age*, „Revue de l'art chrétien", 1898, p. 1. și urm., 108 și urm. Id.,*Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du Moyen Age*, „Revue archéologique", 1879, p. 109 și urm.; Wilpert, *Die römischen Mosaiken and Malerein*, II, p. 580 și urm.

[197] *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 39; Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 22.

[198] Comp. literatura indicată în nota 441.

[199] Mozaicul din San Grisogono a suferit foarte mult în urma restaurării. Hermanin (*Gli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere*, p. 97) vede în acest mozaic stilul lui Torriti. Var Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 528) atribuie mozaicul școlii lui Cavallini, iar A. Venturi (*Storia dell'arte italiana, V*, p. 153), Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 121) și Busuioceanu (*Pietro Cavallini*, p. 282—285) le atribuie lui Cavallini însuși.

[200] Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 39) dă o foarte înaltă apreciere mozaicurilor lui Cavallini din Santa

Maria in Trastevere: „Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio“ (Aș dori să spun că n-am văzut niciodată pe perete vreo lucrare mai bună dintr-un asemenea material“) Comp. Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 22.

201 Comp. primul excurs, p. 141.

202 Comp. veșmintele apostolilor cu următoarele statui ale școlii lui Arnolfo: Fecioara din monumentul funerar al cardinalului de Braye în Orvieto (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, desenul 69), apostolul Petru din catedrala Sf. Petru din Roma (A. Venturi, *ibid.*, des. 75) și Fecioara din Museo dell' Opera din Florența (Venturi, *ibid.*, desenul 94).

203 În afară de A. Venturi *(Storia dell'arte italiana*, V, p. 151), toți cercetătorii atribuie fresca din San Giorgio in Velabro lui Cavallini însuși.

204 Vezi Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, „Società Napolitana di Storia Patria“, Napoli, 1899; Id. *Gli affreschi di S. Maria di Donna Regina, nuovi appunti*, „Napoli Nobilissima“, 1906 (XIV), p. 129—133; A. Venturi, *Pietro Cavallini a Napoli*, „L'Arte“, 1906, p. 117—124; Id. *Storia dell'arte italiana*, V, p. 153—167; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, *I*, p. 530—540; Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 351—374; d'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 126—128. Frescele din Santa Maria di Donna Regina au fost create între anii 1308 și 1320, mai aproape de prima dată.

205 Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 375—376.

206 Despre picturile murale din Assisi (inclusiv ciclurile Sf. Francisc și Nicolae) vezi excursurile 1 și 2

207 Cele mai mari opere de pictură monumentală ce pot fi puse în legătură cu școala lui Cavallini sînt mozaicul (Madona în tondo între doi îngeri) în luneta de deasupra intrării și fresca (Madona tronînd între Ioan și Francisc cu donatorul) de deasupra monumentului funerar al cardinalului Matteo d'Aquasparta, în Santa Maria in Aracoeli din Roma. Vezi: Busuioceanu, *Pietro Covollini*, p. 378 și urm. Berenson, *Pitture italiane*, p. 121—122. Comp. de asemenea, mozaicurile din partea inferioară a fațadei de la Santa Maria Maggiore atribuite ba lui Rusuti, ba lui Gaddo Gaddi. Vezi nota 342.

208 Vezi literatura indicată în nota 204.

209 Vezi Cristofani, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, „*L'Arte*“, 1907, p. 286—288; Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, 1912, p. 24—30; Jacobsen, *Umbrische Malerei des vierzehnten, fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts*, Strassburg, 1914, p. 3; Stanley Lothrop, *Pietro Cavallini*, p. 90 și urm.; Van

Marle, *La peinture romaine au Moyen Age*, Strasbourg, 1921, p. 224—245; Busuioceanu, *Pietro Cavallini*, p. 380—382.

210 Comp. literatura indicată în nota 352 din vol. II.

211 Fragmentele de frescă din Capela Velluti și în fostul refectorium de la Santa Croce.

212 Vezi Meiss, *Freques italiennes cavallinesques et autres à Béziers*, „Gazette de Beaux Arts", 1937 (II) p. 275—286. Frescele din capela Sf. Duh sînt datate de Meiss la 1302—1308, iar frescele din capela Sf. Ștefan — la 1305/1310—1325. Cea de-a doua datare mi se pare prea tîrzie: picturile înfățișînd scene din viața Sf. Ștefan trădează atît de multe puncte comune cu legenda franciscană din Assisi încît ele n-au putut fi, din punctul meu de vedere, realizate mai tîrziu de 1310. În aceste fresce nu se simte absolut deloc influența lui Giotto pe care este înclinat s-o constate aici Meiss.

213 Despre Rusuti vezi: Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907 p. 129 și urm.; A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, V, p. 181—189; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 108—118; Van Marle, *La peinture romaine*, p. 221—222; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 130; Mathes, *The Isaac Master*, p. 34—35. Pe baza mozaicului semnat de Rusuti, care împodobește partea de sus a fațadei de la Santa Maria Maggiore din Roma (comp. nota 342), se poate trage concluzia că el a fost un artist incomparabil mai conservator decît Cavallini. Probabil că baza stilului său a constituit-o bizantinismul. În anii 1308—1309 și 1317, Rusuti și fiul său Giovanni s-au aflat la Poitier, în serviciul regelui francez Filip cel Frumos. Numele lor sînt menționate alături de numele unui oarecare Nicolas Desmarz care era, de asemenea, artist roman. Nu este exclusă posibilitatea ca unul dintre acești artiști să fi lucrat la Béziers (comp. nota 212). Vezi Moranville, *Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel*, Bibliothèque de l'École des Chartes", 1887 (XLIII), p. 631; Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en Françe*, „Gazette des Beaux Arts", XXXV, p. 368. Toate încercările de a se recunoaște mîna lui Rusuti la Assisi (Schmarsow îi atribuie de pildă ciclul sf. Francisc) mi se par nefondate.

214 Despre Torriti, vezi: Ainalov, *Mozaiki IV i V vekov*, S.-Petersburg, 1895, p. 131—132; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 174—180; Kondakov, *Ikonografia bogomateri*, II, Petrograd, 1915, p. 414—418; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, *I*, p. 482—490; Id. *La peinture romaine*, p. 215—220; Wilpert, *Die römischen Mo-*

saiken und Malereien, II, p. 497 și urm.; Alpatoff, *Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom*, „Jahrbuch für kunstwissenschaft", 1924, p. 1—19; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 979 și urm.; Soldati, *Nota su Jacopo Torriti*, „L'Arte", 1928, p. 247 și urm.; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 128—130. De la Torriti ne-au parvenit două lucrări semnate: mozaicurile din absida bisericii San Giovanni in Laterano (1291) și din Santa Maria Maggiore (1296?, pl. 73 și 74). În amîndouă aceste mozaicuri, Torriti pornește de la modelele paleocreștine din secolul al V-lea pe care este probabil chiar să le fi copiat parțial. Despre aceasta stau mărturie detalii cu frizele înfățișînd divinități ale apelor, diferite animale și amorași plutind pe plute și în bărci și pescuind pești și moluște, aceste frize fiind pătrunse de un spirit pur elenistic. Din prototipurile paleocreștine se inspiră și motivul ornamental de acant. Wilpert presupune că la Santa Maria Maggiore, Torriti a copiat în întregime compoziția absidei vechi din epoca lui Sixt III. Această ipoteză este absolut nefondată. Pînă la o cercetare completă și multilaterală a ambelor mozaicuri nu pare a fi posibilă clasificarea problemei privind folosirea de către Torriti a unor fragmente izolate din mozaicurile paleocreștine. O asemenea folosire este posibilă, dar puțin probabilă. În lucrările sale, Torriti ne apare ca un artist încă destul de bizantinizant. Dar relațiile lui cu Cavallini sînt incontestabile (comp. friza reprezentînd scene din viața Mariei, de la Santa Maria Maggiore cu mozaicurile lui Cavallini de la Santa Maria in Trastevere). Dependența de tip elev-profesor (?) față de Cavallini este demonstrată de fețele rotunde, cărnoase, caracterul clasic al faldurilor (în *Încoronarea Mariei)* și forma spațială a tronului din *Buna Vestire.* Urmele de influență gotică remarcate de Alpatov în mozaicul din absida bisericii Santa Maria Maggiore sînt atît de insignifiante încît ele aproape că nici nu se reflectă în stilul artistului. Printre picturile murale legate de numele lui Torriti, în biserica superioară din Assisi, cele mai apropiate de stilul lui sînt frescele de pe bolți înfățișîndu-i pe Sf. Francisc, pe Ioan Botezătorul, pe Cristos și pe Maria.

215 Vezi: Van Marle, *La peinture romaine*, p. 223—229; Id. *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 496—501 (cu o bibliografie amănunțită). O influență indiscutabilă din partea lui Cavallini trădează două mozaicuri funerare ale lui Giovanni Cosmata în Santa Maria Sopra Minerva (1296) și în Santa Maria Maggiore (1299). Cu ecouri din Cavallini ne întîlnim și în mozaicul funerar din

capela Sf. Roza din biserica Santa Maria in Aracoeli (sfîrşitul secolului al XIII-lea), mozaic aparţinînd şcolii familiei Cosmata.

[216] Despre „Maestrul Sf. Cecilia" vezi: Suida, *Einige florentinische Maler aus der zeit des Übergangs von Duecento ins Trecento, II. Der Caecilienaltar der Uffizien*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1905, p. 89 şi urm.; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 289—290; Bacci, *Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia a Firenze*, „Bollettino d'Arte", 1911, p. 1—27; Salmi, „L'Arte", 1913, p. 208; Bacci, *Buonamico Buffalmacco e la critica tedesca*, „Il Marzocco", 3 giunio, 1917; Sirén, *A Great Contemporary of Giotto*, „Burlington Magazine", 1919 (XXXV), p. 229—240; Id., *The Buffalmacco Hypothesis, some additional Remarks*, ibid., 1920 (XXXVI), p. 4—11; 1920 (XXXVII), p. 176, 184; Id., *An Altar-Panel by the Cecilia Master*, ibid., 1924 (XLIV), p. 271—278; A. Venturi, *Esposizione dei primitivi italiani a Bruxelles*, „L'Arte", 1922, p. 161; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, The Hague, 1924, p. 274—294; Offner, *A great Madonna by the St. Cecilia Master*, „Burlington Magazine", 1927 (L), p. 91—104; Id., *Corpus of Florentine Painting*, Sec. III, vol. I, New York, 1931; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 280; Paronchi, *Attività del Maestro di S. Cecilia*, „Rivista d'Arte", 1939, p. 193 şi urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 605—607; Richardson, *The Madonna Enthoroned. A Triptych by the Master of Cecilia*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 1953—1954 (XXXIII), p. 67. În afară de tabloul de la Uffizi (pl. 103—109), mai aparţin indiscutabil Maestrului Sf. Cecilia lucrările reprezentînd prima scenă şi ultimele trei din ciclul Sf. Francisc din Assisi (pl. 78, 92—94; comp. nota 436), *Sf. Petru cu doi îngeri* din San Simone, în Florenţa (acest tablou este datat 1307). *Madona cu sfinţi*, din Budapesta, *Madona cu sfinţi şi îngeri* şi *Sf. Margareta cu scene din viaţa ei*, în biserica Santa Margherita a Montici din Florenţa (pl. 110, 111), *Madona cu îngeri*, în biserica San Giorgio sulla Cósta, din Florenţa (pl. 102) şi *Ioan Botezătorul tronînd* în Christ Church din Oxford. Toate celelalte tablouri pe care Berenson, Sirén, Van Marle şi alţii le pun pe seama Maestrului Sf. Cecilia nu-i pot fi atribuite. Pe baza lucrărilor enumerate mai sus, Maestrul Sf. Cecilia ne apare ca un talent excepţional cu o personalitate artistică proeminentă. Acest pictor florentin timpuriu, contemporan al lui Giotto a fost, fără îndoială, şcolit la Roma. Înflorirea activităţii sale coincide cu primele două decenii ale secolului al XIV-lea. El a suferit influenţa lui Giotto cînd era deja în vîrstă. Trăsăturile caracteristice ale stilului său sînt felul

miniatural de a picta, un acut simţ de observaţie, o fabulă vie, captivantă, un dezvoltat simţ decorativ. Prin prospeţimea şi caracterul direct al unor observaţii ale sale, el îi întrece pe toţi contemporanii, inclusiv pe un povestitor strălucit ca Duccio. Dar lucrările lui rafinate nu sînt destul de monumentale şi de solid construite în comparaţie cu operele lui Giotto. Suida a încercat să-l identifice pe Maestrul Sf. Cecilia cu Stefano „de natură maimuţărească", A. Venturi, Sirén şi Offner — cu renumitul Buffalmacco căruia Sacchetti i-a consacrat două nuvele (161 şi 169). Sacchetti îl caracterizează pe Bufallmacco drept un „grandissimo maestro" şi un „dipintore in superlativo grado" (pictor la gradul superlativ), iar Ghiberti (ed. Schlosser, I. p. 38) se pronunţă despre el ca despre un artist care „i-a întrecut pe toţi ceilalţi pictori atunci cînd a pus suflet în munca sa". Stilul picturilor murale din Badia a Settimo, atribuite de Ghiberti (ed. Schlosser, I, p. 39) şi de Vasari (*Vite*, I, p. 505) lui Buffalmacco pledează împotriva identificării acestuia cu Maestrul Sf. Cecilia.

[217] Despre şcoala din Rimini vezi literatura menţionată în nota 352 din volumul II al prezentei lucrări.

[218] Despre Giotto, vezi: Vîşeslavţev, *Giotto i giottisti*, S.-Petersburg — Moskva, 1881; Thode, *Giotto*, Bielefeld und Leipzig, 1899; 2 Aufl., 1910; Mason Perkins, *Giotto*, London, 1902; Moschetti, *La cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904; Brousolle, *Les fresques de l'Arena à Padoue*, Paris, 1905; Bayet, *Giotto*, Paris, 1907; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, V*, 242—451; Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., München, 1912; 2 Aufl., Basel, 1923; Solomin, *Giotto*, S.-Petersburg, 1914; Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1915; Sirén, *Giotto and some of his Followers, I—II*, Cambridge, 1917; L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, „L'Arte", 1912, p. 49 şi urm.; Supino, *Giotto, I—II*, Firenze, 1920; Van Marle, *Recherches sur l'Iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1921; Hausenstein, *Giotto*, Berlin, 1923; Carrà, *Giotto*, Roma, 1924; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1924 (compară recenzia lui Panofsky în „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924, p. 254—259); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III (cu indicarea literaturii mai vechi); Weigelt, Giotto (în seria „Klassiker der Kunst"), Stuttgart, 1925; Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, I, München, 1927, p. 13—43; Luzzato, *L'arte di Giotto*, Bologna, 1928; Brion, *Giotto*, Paris, 1927; Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Verona, 1929 (ediţia germană — München, 1929); Gy-Wilde, *Giotto-*

Studien, „Wiener Jahrbuch“, 1930 (VII), p. 45—94; Gamba, *Giotto*, Roma, 1930; Gielly, *Giotto*, Paris, 1931; Hautecoeur, *Les Primitifs italiens*, 1931; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 62—74; D'Ancona, *Les primitifs italiens, du XI-e au XIII-e siècle*, Paris, 1935, p. 151—152; Cecchi, *Giotto*, Milano, 1937; Baumgart, *Die Fresken Giottos in der Arenakapelle zu Padua*, „Zeitschrift fur Kunstgeschichte“, 1937, p. 1—34; D'Ancona, *Nel sesto centenario di Giotto*, „Emporium“, 1937, gennaio, p. 3—425; Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Diss., 1937; „Catalogo della mostra giottesca“, Firenze, 1937; Mariani, *Giotto*, Roma, 1937; Vipers, *Džoto*, Riga, 1938; Alazard, *Giotto*, Paris, s.d.,; Salvini, *Giotto* (vol. IV în seria „Bibliographie e cataloghi edita a cura del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'arte“), Roma, 1938; Marchini, *Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce*, „Rivista d'Arte“, 1938, p. 215—241; Brandi, *Giotto*, „Le Arti“, 1939 (I) p. 5—21, 116—131; Offner, *Giotto, non-Giotto*, „Burlington Magazine“, 1939, June, p. 259—268, September, p. 96—113; Bauch, *Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Giotto-Ausstellung in Florenz*, 1937, „Oberrheinische Kunst“, 1939 (VIII), p. 193 și urm.; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, Moskva—Leningrad, 1939; Jantzen, *Die zeitliche Abfolge der paduaner Fresken Giottos*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“, 1939 (60) p. 187—195; Isermeyer, *Beiträge zur Bestimmung des Wesens und der Entwicklung Giottos*, „Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin“, 1937/38, p. 17—19; Tea, *Meditazioni su Giotto*, Milano, 1940 („I Quaderni dell'Artisto“, 5); Toesca, *Giotto*, Torino, 1941; Hetzer, *Giotto, Seine Stellung in der europäischen Kunst* Frankfurt, 1941; Coletti, *Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert. Giotto*, Wien, 1941; Panofsky, *Giotto and Maimonides in Avignon*, „Journal of the Walters Art Gallery“, 1941 (VI). p. 27—44; Borenius, *New Giotto Panel Pentecost*, „Burlington Magazine“ 1942, November, p. 277; Toesca, *Gioventù di Giotto*, „Civiltà“, 1942 (III), gennaio, p. 2) și urm.; Mather Jr., *Giottos St. Francis Series at Assisi historically considered*, „Art Bulletin“, 1943 (XXV), p. 97—111 (comp. „Art Bulletin“, 1943 p. 368—371 — scrisoarea lui Lionello Venturi și răspunsul lui Mather); Sinibaldi e Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento, Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Firenze, 1943, p. 301—369; Nicholson, *Again the St. Francis Series*, „Art Bulletin“, 1944 (XXVI), p. 193—196; Oertel, *Wende der Giotto-Forschung*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, 1943/44 (II), p. 1—25; Pešina, *Tektonický Prostor a Ar-*

chitektura u Giotta, Praha, 1944; Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1947, p. 159—166; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 49—52; Pešina, *Giotto*, Praga, 1949; Toesca, *Il Trecento*, p. 442—499; Bush-Brown, *Giotto: two Problems in the Origin of his Style*, „Art Bulletin", 1952 (XXXIV), p. 42—46; Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano, 1952; Longhi, *Giotto spazioso*, „Paragone" 1952, No. 31. p. 18—24; Bauch, *Die geschichtliche Bedeutung von Giottos Frühstil*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1953 (VII), p. 43—64; Murray, *Notes on some Early Giotto Sources*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1953 (XVI) p. 58—80.

219 Davidson, *Geschichte von Florenz, II*, p. 125; Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana*, p. 101, 181.

220 Villani, *Cronica*, libro VIII, cap. XXXVI.

221 Davidson, *Geschichte von Florenz*, I, 1896, Vorwort.

222 Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, p. 12.

223 Supino, *Giotto*, p. 316, 317, 318, 319.

224 În sprijinul acestui punct de vedere s-au pronunțat următorii autori: Alazard, *Giotto*, p. 27—43; Cecchi, *Giotto*, p. 27—59; Vipers, *Džoto*, p. 112—124, 148 (Vipper nu exclude posibilitatea ca legenda Sf. Francisc să fi fost realizată de discipolii lui Giotto); Salmi, *Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 193—220; Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 271—285; Mariani, *Giotto*, p. 11 și urm.; Brandi, *Giotto*, „Le Arti", 1939 (I), p. 5 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 50; Toesca, *Il Trecento*, p. 454 și urm. Vezi notele 420 și 421

225 Coletti, *Note Giottesche: il Crocifisso di Rimini*, „Bollettino d'Arte", 1937, febbraio, p. 357 (datată după picturile murale din Assisi și înainte de Madona din biserica Ognissanti, adică din primii ani ai secolului al XIV-lea); Oertel, *Giotto-Ausstellung in Florenz*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1937, p. 224—233; Salmi, *La mostra giottesca*, „Emporium", (XLIII), p. 356 și urm. Id., *Le origini dell'arte di Giotto*, p. 193 și urm.; Cecchi, *Giotto*, p. 63—64; Vipers, Džoto, p. 56—58; Brandi, *Giotto*, „Le Arti", 1939 (I), p. 5—21; Gamba, *Osservazioni sull'arte di Giotto*, p. 283 și urm.; Mariani, *Giotto*, p. 25; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 49.

Dintre autorii mai vechi, cei care i-au atribuit lui Giotto *Răstignirea* din Santa Maria Novella au fost Thode, Toesca, Gamba, în timp ce A. Venturi, Sirén, Rintelen, Schlosser, Weigelt și Berenson neagă paternitatea lui Giotto. Din punctul meu de vedere, această *Răstignire*, realizată pe la 1302—1304, apar-

ține unui florentin necunoscut, contemporan cu Giotto, fără să existe nici un temei să se presupună că el a fost discipolul direct al lui Giotto. Proporțiile figurii lui Cristos și tipurile fizionomice au foarte puțin în comun cu lucrările indubitabile ale lui Giotto. Asemănarea schemei iconografice cu răstignirea zugrăvită în *Întoarcerea lui Ioachim din Assisi* (Assisi) indică legături cu cercurile romane în care schema „gotică" a răstignirii a căpătat o largă răspîndire (comp. frescele din Santa Maria di Donna Regina și în Santa Maria în Vescovis). Toate încercările de a se identifica *Răstignirea* din Santa Maria Novella cu *Răstignirea* lui Giotto amintită în testamentul acestuia din 15 iunie 1312 ca fiind în aceeași biserică s-au dovedit nefondate, întrucît nu este exclus ca în Santa Maria Novella să fi fost cîteva *Răstigniri* (de pildă, în Santa Croce s-au păstrat patru „crucifixuri" monumentale). Comp. remarcile critice ale lui Offner *(Giotto, non-Giotto*, p. 259) care respinge pe bună dreptate atribuirea *Răstignirii* din Santa Maria Novella lui Giotto. Și mai arbitrară mi se pare încercarea lui Oertel (*Giotto-Ausstellung in Florenz*, p. 233—238) și a lui Longhi *(Giudizio sul Duecento*, p. 49) de a-i atribui lui Giotto marea *Madonă* din San Giorgio sulla Costa. Cum a demonstrat la timpul său Offner care a publicat acest tablou, acesta este, fără îndoială, o lucrare de Maestrul Sf. Cecilia. Niciodată Giotto n-ar fi putut să picteze fețele îngerilor care privesc de după tron atît de miniatural tratate. De aceea nu există nici un temei pentru respingerea atribuirii juste a lui Offner la care a aderat și Berenson, pentru a adopta una nouă lipsită de orice bază științifică serioasă.

226 Comp. literatura indicată în notele 382 și 401.

227 Dintre cercetătorii recenți, singur Weigelt *(Giotto*, p. LII) are îndoieli cu privire la ordinea în care au fost pictate capelele din Santa Croce. Comp. Procacci, *Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX) p. 374 și urm.

228 Offner, *Giotto, non Giotto*, p. 261. Problema despre datarea Madonei respective este extrem de controversată. În timp ce Supino *(Giotto*, p. 315), Fiocco, Coletti *(Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, „Bollettino d'Arte", 1937, febbraio, p. 357, 362), Salmi *(La mostra giottesca*, p. 356 și urm.) și Cecchi *(Giotto*, p. 65) o datează în jurul anului 1303, Rintelen *(Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 109) o datează în anii 1306—1310, iar Weigelt *(Giotto*, p. 230), după 1315 (după opinia acestuia, ideea îngerilor îngenuncheați a fost împrumutată de Giotto din *Maestà* lui Simone Martini realizată în 1315). Fără îndoială,

datarea cercetătorilor italieni (cca. 1303) este inacceptabilă, întrucît în acest timp nu era încă posibil ca Giotto să stăpînească acel limbaj artistic atît de dezvoltat pe care-l constatăm în tabloul lui. Acest tablou nu putea fi realizat mai devreme de al doilea lustru din primul deceniu al secolului al XIV-lea.

[229] Sirén *(Giotto and some of his Followers*, I, p. 82), Supino *(Giotto*, p. 263), Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 157 și urm.), Berenson *(Pitture italiane*, p. 201), Coletti *(Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, p. 358), Cecchi *(Giotto*, p. 102—103 și Offner *(Giotto, non-Giotto*, p. 260) atribuie crucea din Padova lui Giotto însuși, în timp ce Suida *(Aus dem Kreise Giottos*, „Belvedere", 1924 (V), p. 126 și urm.), Rintelen *(Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 225 și urm.) și Weigelt *(Giotto*, p. 239—240) o atribuie școlii lui Giotto.

[230] Berenson *(Pitture italiane*, p. 202), Brandi *(La pittura riminese del Trecento*, 1935, p. XXI—XXII, 20—23, Salmi *(La mostra giottesca*, p. 361) și Cecchi *(Giotto*, p. 103) pun crucea din Rimini în legătură cu școala lui Giotto, în timp ce Coletti *(Note giottesche: il Crocifisso di Rimini*, p. 350—362, Gamba *(Osservazioni sull'arte di Giotto*, p. 271—285) și Longhi *(Giudizio sul Duecento*, p. 54) o atribuie maestrului însuși și o datează în primii ani ai secolului al XIV-lea (Longhi împinge datarea aproape de 1310). Oertel *(Giotto-Ausstellung in Florenz*, p. 232—233) apreciază foarte puțin crucea din Rimini în care vede mîna unuia dintre discipolii lui Giotto, care lucrase la Rimini. Crucea din Rimini este o operă excepțională, dar nu poate fi considerată, totuși, ca aparținîndu-i lui Giotto însuși, Comp. Sinibaldi, *Il crocifisso del Tempio Malatestiano*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1941/42, (X), p. 291 și urm. Coletti mai atribuie lui Giotto și crucea din biserica Santa Felice din Florența, datată și ea la sfîrșitul secolului al XIII-lea (nu mai tîrziu de 1301). Această datare a lui Coletti, ca și datarea de către el a crucii din Rimini, mi se pare prea timpurie.

[231] Berenson, *Pitture italiane*, p. 201; Cecchi, *Giotto*, p. 103, pl. 145; Gamba, *Osservazioni sull' arte di Giotto*, p. 271—285. Cecchi pune figura sfîntului franciscan în legătură cu polipticul lui Giotto, realizat pe la 1318 pentru capela Bardi.

[232] Mason Perkins, *Una tavola smarrita di Giotto*, „Rassegna d'Arte", 1914 (XIV), p. 193 și urm.; Id., *Ancora del quadro del Giotto*, ibid. p. 243 și urm.; Sirén, *Giotto and Some of his Folllowers*, I, p. 76 și urm.; Suida, *Giottos Bild des Todes Mariae im Kaiser-Friedrich-Museum*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1923 (XLIV), p. 126 și urm.; Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p.

224; Weigelt, *Giotto*, p. 104; Salmi, *La mostra giottesca*, „Emporium“ 1937 (XLIII), p. 349 și urm. În afară de Rintelen, de Weigelt și de Offner, toți cercetătorii atribuie *Adormirea* de la Berlin lui Giotto însuși. Salmi o datează în jurul anului 1320.

233 Mason Perkins, *Una opera ignorata di Giotto*, „Rassegna d'Arte“, 1918 (XVIII), p. 39; Rintelen, *Giotto und die Giotto. Apokryphen*, 2 Aufl., p. 224; Gamba, „Dedalo“, 1920, p. 102; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 162; Valentiner, *The Henry Goldman Collection*, New York, 1922, Nr. 1; Offner, „The Arts“, 1924 (V), p. 244; Weigelt, *Giotto*, p. 241—242; Mather, „Art Studies“, 1925 (III), p. 25; Longhi, *Progressi nella reintegrazione d'un polittico di Giotto*, „Devalo“, 1930, p. 285 și urm.; Gamba, *Giotto*, p. 10; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202—203; Cecchi, *Giotto*, p. 114—116; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Offner a fost primul care a considerat că sf. Ștefan și madona au aparținut aceluiași poliptic. Longhi l-a adăugat la acest poliptic și pe sf. Laurențiu și pe Ioan Evanghelistul. Urmîndu-l pe Horne, el a identificat acest poliptic cu icoana de altar realizată de Giotto pe la 1320 pentru Badia. Atribuirea tuturor acestor lucrări lui Giotto mi se pare nefondată. Aici avem o lucrare de-a elevului său, așa-numitul „Maestru al celor șase mici scene“ a cărui mînă Van Marle *(The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 190), iar după el și Weigelt *(Giotto*, p. 242—243) au recunoscut-o pe drept cuvînt în *Madona* din colecția Goldman. Sirén *(Giotto and some of his Followers*, I, p. 268) și Handy („Burlington Magazine“, 1928, p. 284) au încercat să-l atribuie pe sf. Ștefan din Muzeul Horne lui Taddeo Gaddi, fapt infirmat în mod hotărît de stilul acestui tablou.

234 Weigelt, *Giotto*, p. 242; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Polipticul are următoarea inscripție: op. Magistri Jocti D. Florentia. Salmi îl datează în anii treizeci.

235 Weigelt, *Giotto*, p. 241; Salmi, *La mostra giottesca*, p. 356 și urm. Altarul din Santa Croce are inscripția: „Opus Magistri Jocti“, pe care A. Venturi *(Storia dell'arte italiana*, V, p. 531) o consideră, fără suficiente temeiuri, un adaos din secolul al XV-lea. Salmi datează altarul în anii treizeci și-l atribuie lui Giotto și discipolilor acestuia. Sirén, Venturi și Van Marle pun altarul din Santa Croce pe seama lui Taddeo Gaddi. În muzeul din Santa Croce se păstrează un poliptic (figura pînă la brîu a Mariei și patru figuri de sfinți) pe care Beenken *(Polyptych ascribed to Giotto*, „Burlington Magazine“, 1934 (LXVI) p. 99 și urm.) a încercat fără succes să-l atribuie creației lui Giotto din ultima sa fază. În realitate, avem aici

o lucrare de atelier realizată nu înainte de deceniul al treilea al secolului al XIV-lea. Oertel (*Giotto-Ausstellung in Florenz*, p. 233), stăpînit de mania unor datări prea timpurii situează acest altar în primii ani (sic!) ai secolului al XIV-lea și-l atribuie unui discipol al lui Giotto. Rezultă că la începutul secolului al XIV-lea Giotto avea discipoli care încă din acest timp lucrau în maniera sa!

236 Weigelt, *Giotto*, p. 243; Cecchi, *Giotto*, p. 123—124.

237 Comp. literatura indicată în nota 446.

238 Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, III, p. 109—111 (în „Sämtliche Werke", Stuttgart, 1928, XIV). În aprecierea generală a lui Giotto, Hegel este foarte aproape de Rumohr pe ale cărui idei le folosește pe larg.

239 În acest sens sînt caracteristice următoarele aserțiuni: „Wer sich aber an Werke Giottos erinnert, findet im Gedächtnis weniger Körper als Seelenmotive und von den Ereignissen die Momente ihrer seelischen Spannung" („Cine-și amintește de lucrările lui Giotto, acela nu are în memorie atît trupuri, cît motive spirituale și nu atît evenimente, cît momente de tensiune sufletească". Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1926, p. 184); „Perhaps the distinguishing trait of Giotto's man is a deep humility of Spirit... The atmosphere is accordingly one of unwordliness; man stands detached from earthly things and interests" („Poate trăsătura cea mai remarcabilă a omului pictat de Giotto este smerenia sufletului... Atmosfera corespunzătoare acestuia se deosebește prin caracterul ei nepămîntesc; omul este dat rupt de lucrurile și interesele pămîntești". Offner, *Giotto, non-Giotto*, p. 261).

240 Comp. Schrade, *Franz von Assisi und Giotto*, p. 183; „Was also Giotto von den deutschen oder französischen Gotikern unterscheidet, ist nicht seine heimliche Renaissance, sondern seine offenkundige Nationalität" („Ceea ce-l deosebește pe Giotto de artiștii gotici germani sau francezi nu este Renașterea lui disimulată, ci caracterul lui național viu exprimat"). O asemenea abordare a problemei dovedește lipsa totală de înțelegere a locului lui Giotto în istorie, arta acestuia fiind tratată ca o varietate națională a goticului și nimic mai mult. Pe Giotto îl consideră, de asemenea, Frey drept gotic (*Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929, p. 46 și urm.) Jantzen (*Giotto und der gotische Stil*, „Das Werk des Künstlers", 1939/40 (1), p. 441 și urm.) și Salvini (vezi nota 241). Este absolut firesc ca în condițiile unei asemenea interpretări a artei lui Giotto, aceasta să-și piardă complet sîmburele realist pe care atît de precis l-au

sesizat toţi oamenii Renaşterii, începînd cu Boccaccio, Cennino Cennini şi Filippo Villani şi sfîrşind cu Vasari. Acest sîmbure realist n-a scăpat nici atenţiei lui Ruskin care a conferit o imensă importanţă, în procesul formării stilului giottesc, studierii nemijlocite a naturii. Vezi Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, London, 1854.

[241] Pentru caracterizarea reformei promovate de Giotto, vezi cărţile lui Dvořák şi Hetzer. Vezi Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, I, p. 13—43 şi Hetzer, *Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst*, Frankfurt a. M., 1941. Ca exemplu de caracterizare absolut eronată a lui Giotto, vezi Salvini, *Medioevo e rinascimento nell'arte di Giotto*. „Civilitá Moderna", 1935, p. 355—369. În acest articol, ca şi în Cuvîntul său înainte la bibliografia despre Giotto, Salvini face tot posibilul spre a-l desprinde pe maestrul florentin de Renaştere. El îl tratează ca pe un artist pur medieval nu mai puţin depărtat, în abstractismul concepţiei sale, de natură decît bizantinii (sic!). După opinia lui Salvini, Giotto ridică natura în sfera supranaturalului în aceeaşi măsură ca şi Dante. Făcînd din Giotto un reprezentant al „goticului florentin", Salvini i-a rezervat prin aceasta un loc absolut greşit în istorie. Şi cu toate că recunoaşte la Giotto subiectivarea sentimentului religios, el localizează totuşi în întregime acest proces în cadrul dezvoltării artei gotice. Concepţia lui Salvini este dictată de opoziţia sa faţă de punctul de vedere al autorilor vechi care vedeau în Giotto pe creatorul stilului naturalist-iluzionist. Dar oricît ar fi fost de naivă această interpretare, ea este totuşi mai apropiată de adevăr decît concepţia lui Salvini.

[242] Comp. Rio, *L'art chrétien*, Paris, 1861, p. 186—210. Despre simbolismul imaginilor lui Giotto primul care a vorbit a fost Coleridge. Vezi Salvini, *Giotto*, p. 74. Problema simbolismului lui Giotto este interpretată foarte bine de Alpatov care a izbutit să stabilească corespondenţele simbolice dintre diferitele picturi ale Cappellei dell'Arena. Vezi: Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 152 şi urm. Într-un mod mult mai primitiv pune problema Kugler care-l tratează pe Giotto ca pe un maestru de alegorii tipic. Vezi Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*, I, Berlin, 1837, p. 38—50.

[243] Ne sînt cunoscute numai două cazuri în care Giotto reproduce umbrele aruncate de figuri. Este vorba de frescele din capela Bardi, dintre care una zugrăveşte *Moartea Sf. Francisc*, iar alta — *Vedenia avută de fratele Augustin şi de episcopul Guido d'Assisi*. Probabil că umbrele din aceste lucrări au fost adăugate în secolul al XIX-lea de către restaurator.

[244] Petrarca, *Epist. de rebus familiaribus*, V, 17, Comp. testamentul lui Petrarca (Salvini, *Giotto*, p. 5): „Îi las moştenire cîrmuitorului Padovei (neavînd nimic altceva care să fie demn de el) tabloul care-mi aparţine cu chipul preacuratei fecioara Maria; acest tablou — opera excelentului pictor Giotto — mi-a fost trimisă din Florenţa de către prietenul meu Michele Vanni. Despre frumuseţea acestei lucrări oamenii care nu înţeleg nu-şi pot face nici o idee, în schimb pe maeştrii artei îi uimeşte".

[245] Despre istoricul termenului de „Renaştere" şi despre esenţa acestei noţiuni, vezi Engels, *Dialektika prirodî*, Gospolitizdat, 1950, p. 1 şi urm. (principala opinie despre epoca Renaşterii). Vezi, de asemenea, A. N. Veselovski, *Vzgliad na epohu Vozrojdenia v Italii, Sobranie socinenii, III*, p. 559—571; Id., *Protivorecia italianskogo Vozrojdenia, Sobranie socinenii*, IV—1, p. 309—350; Korelin, *Cito takoe Vozrojdenie?* Culegerea „Ocerki italianskogo Vozrojdenia" Moskva, 1910, p. 5—35;
Neumann, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, Berlin und Stuttgart, 1903; Goetz, *Mittelalter und Renaissance*, „Historische Zeitschrift", 1907 (XCVIII); Brandi, *Das Werden der Renaissance*, Göttingen, 1910; Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1910, 594—646; Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, Leipzig, 1912; Burdach, *Über den Ursprung des Humanismus*, Deutsche Rundschau, 1914 (40), H. 5—7 (apărută în culegerea: *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin—Leipzig, 1926); Id., Deutsche Renaissance, 2 Aufl., Berlin, 1918; Borinski, *Die Weltwiedergeburtsidee in der neueren Zeit. I. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter*, Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1919; Weisbach, *Renaissance als Stilbegriff*, „Historische Zeitschrift", 1919 (CXX); Troeltsch, *Renaissance und Reformation*, *Gesammelte Schriften*, IV, Tübingen, 1924; Burdach, *Dante und das Problem der Renaissance*, Deutsche Rundschau, 1924; Zabughin, *Storia del Rinascimento in Italia*, Milano, 1924; Cognasso, *L'essenza del Rinascimento*, *Torino*, 1928—1929; Hefele, *Zum Begriff der Renaissance*, Historisches Jahrbuch, 1929, 444—460; Arezio, *Rinascimento umanesimo, spirito moderno*, Nuova Antologia, 1° luglio, 1930; Huizinga, *Das Problem der Renaissance*, în culegerea „Wege der Kulturgeschichte", München, 1930, 89—140; Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissancekunst*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1931 (III), 373—392; Jacob, *Changing Views of the Renaissance*, *History*, *N.S.*, 1931 (XVI), N 63; Cantimori, *Sulla storia del concetto di Rinas-*

cimento, Annali di R. Scuola Normale Superioare di
Pisa, s. 2-a, 1932 (I); Kaufmann, *Der Renaissance-
begriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*,
Winterthur, 1932; Nordström, *Moyen Age et Renais-
sance, Paris, 1932; Gukovski, K voprosu o suşcinosti
tak nazivaemogo „italianskogo Vozrojdenia"*, „Sbor-
nik statei Akademii nauk SSSR k 50-letiu so dnia
smerti K. Marksa", Leningrad, 1933 p. 734—756; Cha-
bod, *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni*,
Bulletin of the International Committee of Histori-
cal Sciences, 1933; Belson, *Individualism as a Crite-
rion of the Renaissance*, Journal of English and Ger-
man Philology, 1933 (XXXII); Eppelsheimer, *Das Re-
naissance-Problem, Deutsche Vierteljahrsschrift für
Literaturwissenschaft und Geistesgesgeschichte*, 1933
(XI), p. 477; Weise, *Der doppelte Begriff der Renais-
sance*, ibid., p. 5; Weisbach, *Die klassische Ideolo-
gie*, ibid., p. 559; Neumann, *Ende des Mittelalters.
Legende von der Ablösung des Mittelalters durch die
Renaissance*, ibid., 1934 (XII); Id., *Ranke und Burck-
hardt und die Geltung des Begriffes Renaissance ins-
besonder für Deutschland*, Historische Zeitschrift, 1934,
485—596; Stadelmann, *Zum Problem der Renaissance*,
Neue Jahrbücher, 1934 (X); Anagnine, *Il problema
del Rinascimento*, Nuova Rivista Storica, 1934; Gu-
kovski, *Sovetskaia literatura po italianskomu Voz-
rojdeniu*, „Istoriceski sbornik", 1934, nr. 1 p. 193 și
urm.; Burdach, *Die seelischen und geistigen Quellen
der Renaissancebewegung*, Historische Zeitschrift,
1934 (CXLIX), p. 477—521; Bizilli, *La place de la Re-
naissance dans l'histoire de la civilisation*, Revue de
la littérature comparée, 1934, p. 258—283; Siciliano,
Medioevo e Rinascimento, Milano, 1936; Weise, *Vom
Menschenideal und von den Modewörtern der Gotik und
der Renaissance*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Li-
teraturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1936 (XIV),
p. 171; Simone, *Le Moyen Age, la Renaissance et la
critique*, Revue de la littérature comparée, 1938,
p. 411; Anagnine, *Il concetto del Rinascimente*, Ro-
mana, Rivista degli istituti di cultura italiana all'
estero, 1939, p. 298—320; Ferguson, *Humanist Views
of the Renaissance*, The American Historical Review,
1939 (XLV), N 1; Simone, *La coscienza della Rinas-
cita negli umanisti*, La Rinascità, 1940, p. 163—186;
L'essenza del Rinascimento secondo Ardengo Soffici,
ibid., 1941, p. 113—119; Occhini, *Medioevo e Rinas-
cimento*, ibid., 1942, p. 3—46; Papini, *L'Imitazione
del Padre. Saggi sul Rinascimento*, Firenze, 1942; Pa-
nofsky, *Renaissance and Renascences*, Kenyon Re-
view, 1944 (VI), p. 201—236; Weisinger, *The Self-Awa-
reness of the Renaissance as a Criterion of the Re-
naissance*, Papers of the Michigan Academy, 1944
(XXIX), p. 561—567; Id., *The Renaissance Theory
of the Reaction against the Middle Ages as a Cause*

of the Renaissance, Speculum, 1945 (XX), p. 461—467; Gukovski, *Italianskoe Vozrojdenie v trudah russkih ucionîh XIX veka*, „Voprosî istorii" 1945 nr. 5—6, p. 97—118. Ferguson, *The Renaissance*, New York, 1945; Guber, *Problema Renessansa*, „Ucenîe zapiski Moskovskogo ordena Lenina gosudarstvennogo universiteta imeni Lomonossova" ed. 126, 1947, p. 25; Bayens, *Begrip and Problem van de Renaissance*, Löwen, 1952; *Il Rinascimento, Significato e Limiti*, Atti del III Convegno Internazionale sul Rinascimento, Firenze, 1953; Durant, *The Renaissance. A History of Civilization in Italy*, New York, 1953; Bérence, *La Renaissance italienne*, Paris, 1954; Cantimori—Jacob, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa*, X congresso internazionale di scienze storiche vol. 4, Firenze, 1955 p. 307—363.

[246] Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 2 Aufl., Berlin—Leipzig, 1926, p. 39, 44—47. Toate faptele citate mai jos au fost luate de mine din cartea lui Burdach.

[247] Comp. lucrările lui Burdach citate în nota 245 Comp. de asemenea lucrarea lui despre Cola di Rienzo: Burdach, *Vom Mittelalter zu Reformation, Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, II Band, 1 Teil: *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, I Hälfte, Berlin, 1913, II Hälfte, 1928; 2 Teil: *Kritische Darstellung der Quellen zur Geschichte Rienzos*, 1928; 3 Teil: *Briefwechsel des Coca di Rienzo*, 1912; 4 Teil, Anhang: *Urkundliche Quellen zur Geschichte des Cola di Rienzo*, 1912; 5 Teil: *Nachlese zu den Texten. Kommentar*, 1929; III Band, 1 Teil: *Der Ackermann aus Böhmen*, 1917.

Burdach, care a operat cu un bogat material, şi-a concentrat în principal atenţia asupra epocii ducento-ului şi mai ales a trecento-ului, ceea ce decurgea logic din întreaga lui concepţie asupra istoriei. El a atras atenţia asupra marii importanţe pentru cultura din acest timp pe care au avut-o mişcările spiritualiştilor şi revoluţia lui Cola di Rienzo care a încercat să reînvie ideea despre măreţia Romei antice. Dar Burdach a supraestimat în mod evident componenţa religioasă a Renaşterii cînd a pus semnul egalităţii între viaţa religioasă din trecento şi Renaştere. Aici el a mers pe urmele lui Thode care l-a tratat pe sf. Francisc din Assisi ca pe un precursor al întregii culturi renascentiste. Abordînd astfel problema, Burdach a împins în primul plan nu quattrocento-ul, ci trecento-ul, în comparaţie cu care, quattrocento-ul îi apare deja ca o epocă de declin întrucît în acest timp se observă, în adevăr, un declin al vieţii religioase. Luînd sursele Renaşterii drept Renaşterea însăşi, Burdach a transferat implicit asupra acesteia din urmă o serie de categorii pur medievale. Dacă ne

putem exprima așa, el a medievizat Renașterea făcînd din ea nu o temelie pentru elementul laic ce triumfă în secolul al XV-lea, ci pentru misticismul spiritualiștilor. Exemplul pe care-l constituie Burdach arată clar că nu poate fi folosit termenul de „Renaștere" pentru un timp care constituie o tipică perioadă de trecere și care își are semnificația sa aparte. O critică amplă a opiniilor lui Burdach poate fi găsită în următoarele lucrări: Joachimsen, *Vom Mittelalter zur Reformation*, „Historische Vierteljahrsschrift", 1921 (20), p. 426—472; Brandi, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus*, „Vorträge der Bibliothek Warburg", 1925—1926 (V), Leipzig, 1928, p. 95—121; Baron, *Renaissance in Italien, II*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1931, (XXI), p. 234—239.

248 Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, p. 49, 52, 102.

249 Ibid., p. 52.

250 La o serie de cercetători înclinați să descopere mai multe „protorenașteri" și „renașteri" în cultura medievală se constată tendința de a estompa granițele dintre Evul Mediu și Renaștere în care se reliefează cu predilecție nu noile ei trăsături, ci reminiscențele medievale. Acești cercetători judecă aproximativ în felul următor: dacă în evul mediu au existat deja „renașteri" bazate pe trezirea interesului față de Antichitate, atunci Renașterea din secolele XV—XVI nu reprezintă nimic principial nou în comparație cu epoca mai veche. Așa de pildă, cunoscutul cercetător american Kingsley Porter împinge izvoarele întregii arte europene noi spre „Renașterea" bizantină din secolul al X-lea: „Începutul artei noi coincide cu Renașterea bizantină a secolului al X-lea, în secolul al XI-lea, mișcarea renascentistă a cuprins întregul continent european". După opinia lui Haskins (*The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927), Renașterea a apărut în secolul al XII-lea, în Franța. Bertoni (*Il Renascimento del secolo XII*, „Bulletin of the International Committee of Historical Sciences", 1938, July, Nr. 40, p. 605—606) optează pentru lărgirea cadrului Renașterii, propunînd ca aceasta să înceapă deja cu secolul al XII-lea (Rinascimento romanico). Pe o poziție analoagă se situează Von den Steinen (*Die Renaissance des 12 Jahrhunderts*, p. 606—609), care remarcă în cultura secolului al XII-lea existența unor trăsături noi (interes față de natură și față de Antichitate, tendințe laice, cultul lui *ratio* ș.a.) Comp., de asemenea, Walsch, *Medieval Humanism*, New York, 1942. Desigur, nu se poate nega faptul că în cultura Evului Mediu și, în speță, în cultura secolului al XII-lea există o serie de curente înaintate. În secolul al XII-lea nu se poate vorbi încă despre o nouă calitate a culturii; chiar

dacă în aceasta se observă unele adieri „protorenascentiste" ele se îneacă în masa generală a manifestărilor specific medievale, printre care elementul predominant rămîne cel bisericesc. Mă opresc numai în treacăt asupra uneia dintre ultimele încercări de a se face o clasificare „ştiinţifică" a epocii Renaşterii. Această încercare a fost întreprinsă de Papini (*Cronologia del Rinascimento*, „La Rinascità", 1939, febbraio). Papini propune ca începutul Renaşterii să fie socotit anul 1304, anul de naştere al lui Petrarca, iar sfîrşitul ei anul morţii lui Michelangelo — 1564. Papini împarte Renaşterea în trei epoci: 1304—1374 — epoca maturizării; 1374—1494 — epoca înnoirii, şi 1494—1564 — epoca triumfului şi a agoniei. Nemaivorbind de faptul că o asemenea clasificare este pur formală întrucît se bazează pe date alese arbitrar, ea nu ia în consideraţie profundele transformări din secolul al XIII-lea în cadrul căruia s-au cristalizat principalele premise ale Renaşterii. Dacă introducem în această schemă de clasificare faza „maturizării", aceasta ar trebui să cuprindă şi a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

[251] Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, B. IV, 1 Teil; *Innere Antriebe, äussere Einwirkungen und politische Kultur*, Berlin, 1922.

[252] Kampers, *Kaiser Friedrich II, der Wegbereiter der Renaissance*, Bielefeld und Leipzig, 1929, p. 41, 50.

[253] Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, Berlin, 1927.

[254] Ibid. p. 415.

[255] Comp. Von den Steinen, *Das Kaisertum Friedrichs II. Nach den Anschauungen seiner Staatsbriefe*, Berlin, 1922.

[256] Neumann, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, Berlin—Stuttgart, 1903, p. 7. Comp. remarcile juste ale lui Burdach despre personalitatea lui Friedrich II în cartea sa *Reformation, Renaissance, Humanismus* p. 130. Despre cultura de la curtea lui Friedrich II, vezi cartea lui De Stefano, *La cultura alla corte italiana di Federico II imperatore*, Palermo, 1938. Comp. de asemenea, Hashagen, *Über die ideengeschichtliche Stellung des Staufischen Zeitalters*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1931 (9), p. 350 şi urm.

[257] Vezi: Hampe, *Kaiser Friedrich II in der Auffassung der Nachwelt*, Stuttgart, 1925. Comp. observaţiile critice la această carte a lui Baron în articolul său „Renaissance in Italien" [Archiv für Kulturgeschichte", 1930 (XXI), p. 124].

[258] Parţial acest lucru a fost nevoit să-l recunoască şi Davidsohn în introducerea la a treia parte a volumului IV din lucrarea sa *Geschichte von Florenz. Kirchliches und geistiges Leben, Kunst, öffentliches*

und häusliches Dasein, Berlin, 1927: „Dem Rationalismus der Zeit Friedrichs II und Manfreds wäre wohl auch ohne den Umschwung der Geschicke keine sehr lange Herrschaft über die Geister beschieden gewesen. Zu stark wandte er sich an die Vornehmen, die Gebildeten, die Selbstdenkenden, es wohnte ihm zu viel orientalisch verneinende Nüchternheit inne, als dass er das italienische, zumal das toskanische Volk mit seinen Bedürfnissen der Phantasie, seiner Neigung zur Phantastik, dauernd hätte befriedigen können. Unendlich besser entsprach seinem Empfinden ein robuster Glaube, der das Leben bejahte, die Jenseitshoffnungen stärkte" (Raţionalismul epocii lui Friedrich II şi a lui Manfred, chiar şi fără schimbările [istorice n. V. L.] de destin, nu putea stăpîni multă vreme minţile oamenilor. El era legat prea strîns de cercurile aristocraţiei, cu oameni instruiţi şi libercugetători, avea prea mult din luciditatea orientală pătrunsă de scepticism, pentru a fi putut să satisfacă multă vreme poporul toscan cu necesităţile fanteziei lui, cu înclinaţiile lui spre fantastic. Necesităţilor sale îi răspundea mult mai bine credinţa puternică ce întărea speranţele în viaţa de apoi).

259 Baron, *Renaissance in Italien*, „Archiv für Kulturgeschichte", 1930 (XXI), p. 127—128.

260 Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, p. 146 şi urm.

261 Vezi Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917; Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, p. 130—133; Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissance-Kunst*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1931 (III), p. 373—392; Salvini, *Giotto*, p. II—VIII, 3—24; Baron, *Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento*, „Historische Zeitschrift", 1932, p. 5—20; Weinstein, *Istoriografia srednih vekov*, Moskva — Leningrad, 1940, p. 47 şi urm.

262 Villani, *Cronica*, libro X, cap. 12

263 *Ottimo Commento della Divina Commedia*, ed. Torri, II, Pisa, 1828, p. 188. Dintre părerile contemporanilor despre Giotto se cuvine amintită cea a lui Antonio Pucci exprimată în „Centiloquio" (canto 85), care, însă, nu conţine nici o apreciere.

264 Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5. Trad. lui Veselovski.

265 Cennino, Cennini, *Kniga ob iskusstve ili traktat o jivopisi*, trad. A. Lujeţkaia, Moskva, 1933, p. 27. Traducerea mea este mai apropiată de stilul laconic al lui Cennini decît traducerea oarecum literaturizată a Lujeţkăi.

266 Fillippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus*, p. 73—74 (citat din ediţia: Frey, *Il libro di A. Billi*, Berlin, 1982).

[267] Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, trad. A. Guber, p. 17—18.

[268] Michele Savonarola, *De laudibus Patavii* (relativ la locul despre artiști, retipărit de Schlosser în „Quellenbuch zur Kunstgeschichte", Nr. LIII).

[269] Cristoforo Landini, *Commento sopra la Commedia di Dante. Apologia: Florentini excellenti in pictura et sculptura*, p. 119 (citat după ediția: Frey, *Il Codice Magliabechiano*, Berlin, 1892, unde este retipărit tot pasajul referitor la artiști). Comentariul lui Landini a văzut lumina în 1481. Aici trebuie amintită și inscripția compusă de Angelo Poliziano și săpată în marmură sub bustul lui Giotto, în Santa Maria del Fiore:

Eu sînt acela prin care pictura-apusă văzut-a din nou lumina vieții.
Și-a cărui mînă, iscusită a fost tot atît cît și-ușoară;
De la canoanele artei din fire-am știut să nu mă abat
Și dat nu i-a fost nimănui să picteze mai mult sau mai bine ca mine.
Sau, poate, te miră acest minunat foișor în care răsună un clopot de bronz?
Tot eu sînt cel ce l-a socotit să se înalțe pînă la stele.
Sînt eu, Giotto, în sfîrșit. Au, oare, de ce-a trebuit să spun toate cîte le-am spus?
Singur el, numele acesta, va fi cît un cîntec prelung.*

Giotto apare și la Poliziano ca un reformator al picturii.

[270] Volaterranus, *Anthropologia*, Roma, 1506 (lista artiștilor amintiți în această lucrare este reeditată la Müntz, în *Les arts à la cours des papes*, II, p. 304).

[271] Leonardo da Vinci, *Izbrannîe proizvedenia*, II, Moskva, Leningrad, 1935, p. 85.

[272] *Il libro di Antonio Billi*, ed. Frei, Berlin, 1892, p. 4—7.

[273] In *Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 49—54.

[274] Varchi, *Due lezioni sopra la pittura e scultura*, Firenze, 1549, p. 113 (cuvintele referitoare la Giotto sînt republicate de Cecchi in *Giotto*, p. 129—130). Ideea lui Varchi este anticipată parțial la Alberti (*Tri knighi o jivopisi — L. B. Alberti, Desiat knig o zodcestve*, II, Moskva, 1937, p. 50): „Este lăudată o corabie pictată la Roma, în care pictorul nostru toscan, Giotto, a pus unsprezece discipoli, cuprinși de groază la vederea unuia dintre însoțitorii lor care merge pe apă, fiindcă în acest tablou el a arătat cum fiecare, prin expresia chipului și prin gest, trădează în felul său emoția sufletească, astfel încît fiecare să aibă o poziție și mișcări proprii, deosebite de ale celorlalți.

* Traducere de Ștefan Crudu.

[275] Gelli, *Vite d'Artisti;* p. 36—37 [citat după ediția lui Mancini în „Archivio Storico Italiano, serie V. 1896 (XVII)]

[276] Vasari — Frey, *Vite*, I, p. 216.

[277] Haseloff, *Begriff und Wesen der Renaissancekunst*, p. 376.

[278] Ibid. p. 376. În cuvîntarea sa de la Wittenberg din 1518, Melanhton subînțelegea, prin „renascentia studia", studierea limbii eline și a literaturii antice.

[279] Machiavelli, *Istorie fiorentine*, I, 31, ed. Fanfani e Passerini, p. 51. Despre „Roma rinata", Machiavelli vorbește în legătură cu revoluția lui Cola din Riezo.

[280] Vasari-Frey, *Vite*, I p. 195—202.

[281] Ibid., p. 196.

[282] Ibid., p. 200—201.

[283] Ibid. p. 389.

[284] Ibid., p. 492.

[285] Ibid., p. 644.

[286] Ibid., p. 420. Trad. I. Verhovski.

[287] Vasari, *Jizn Giotto*, p. 126—127. Trad. I. Verhovski.

NOTE LA EXCURSURI

[288] Următoarele fresce din Cappella dell'Arena: *Bunavestire a Annei, Naşterea Maicii Domnului, Nunta din Cana, Cristos la Caiafa, Batjocorirea lui Cristos* și două imagini decorative redînd interioare acoperite cu boltă în cruce și cu candelabre suspendate de arcul triumfal. Fresca *Nașterea lui Ioan Botezătorul*, din capela Peruzzi. Frescele *Apariția Sf. Francisc în Arles, Inocențiu III proclamă statutul ordinului, Vedenia fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi*, toate în capela Bardi. Vezi Weigelt, *Giotto*, desenele 4, 8, 13, 22—23, 37, 52, 54, 125, 133, 136, 138.

[289] Următoarele fresce din Cappella dell'Arena: *Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Coborîrea Sf. duh*, și fresca din capela Peruzzi, *Dansul Salomeei*, vezi. Weigelt, *Giotto*, desenele 45, 47, 70, 126.

[290] Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, München, 1923. p. 625—626; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano. 1929, p. 31—33.

[291] Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, p. 771—772.

[292] Ibid., p. 769—770.

[293] Furtwängler — Reicholdt — Hauser, *Griechische Vasenmalerei*, III, p. 62; Hoppin, *A Handbook of Greek Blackfigured Vases*, Paris, 1924, p. 438—439. Pe crater este înfățișată înnebunirea lui Heracles.

[294] Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, „Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/1925",

Leipzig, 1927, p. 307 desenul 3.

295 Comp. interesantul articol al lui Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14 Jahrhunderts*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", II, H. 2, Berlin, 1913, p. 39—65; Id., *Die Entwicklung der Zentralperspektivischen Konstruktion in der europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des 15 Jahrhundert*, „Forschungen und Fortschritte", 1937 (13), 20 mai, Nr. 15.

296 În ultimele decenii, o serie de cercetători (Bulle, Friend, Beyen) au luat atitudine în apărarea ideii potrivit căreia Antichitatea a cunoscut perspectiva cu un singur punct de întîlnire al tuturor liniilor și a avut chiar o teorie elaborată de ea asupra perspectivei centrale. Deosebit de energic apără această idee cercetătorul olandez Beyen. După opinia sa, construcțiile perspectivale cu un unic punct de fugă al liniilor, întîlnite în unele picturi murale romane aparținînd stilului II (Casa dei Griffi — pe Palatin, Villa dei Misteri și Casa del Labirinto din Pompei, precum și villa Fanni Sinistor aproape de Boscoreale) sînt influențate de decorațiile de teatru grecești (de așa-zisa skenografia). Celebrele cuvinte din tratatul lui Vitruviu *(De architectura*, 1, 2, 2; VII, Praef. 11) sînt interpretate de Beyen drept bază teoretică pentru perspectiva centrală, el presupunînd că Vitruviu a folosit ca izvor pe Euclid sau pe vreun alt scriitor mai vechi în problemă de optică. Bulle consideră că Agatarh a fost primul care a rezolvat problema perspectivei centrale pe cale practică, iar Anaxagora și Democrit au fundamentat-o pentru prima oară în plan teoretic. Majoritatea cercetătorilor (inclusiv Kallab, Kern, Panofsky, Witing, Müller, Scheffer, Richter, Bunim ș.a.) neagă existența, la greci și la romani, a teoriei perspectivei centrale fundamentate matematic. După opinia acestora, artiștii Antichității realizau construcțiile lor perspectivale pe cale pur empirică fără să aibă o teorie corespunzătoare. Personal, înclin către acest punct de vedere pentru că, în caz contrar, ar fi greu de explicat o varietate atît de mare de construcții perspectivale în frescele pompeiene, unde, pe lîngă cazurile rare de construcție perspectivală corectă, se întîlnesc sute de exemple de cea mai arbitrară folosire a perspectivei. Dacă grecii ar fi avut o teorie proprie elaborată a perspectivei centrale, ea ar fi fost, desigur, moștenită de romani și aceștia n-ar fi renunțat la ea cu dezinvoltura pe care o constatăm în picturile lor murale. În plus, nu trebuie scăpat din vedere că pînă și în exemplele de construcție corectă a perspectivei citate de Beyen, numai liniile aflate deasupra unghiului de vedere se întîlnesc într-un singur punct de fugă, în timp ce liniile aflate sub unghiul de vedere își au alt punct de fugă. În

felul acesta nu se poate vorbi nici aici despre un sistem unic, fundamentat științific, al perspectivei centrale atîta timp cît punctul de fugă al liniilor este dat doar pentru partea de sus a spațiului zugrăvit de artist. În cursul prezentării ulterioare a dezvoltării interesului, au importanță nu construcțiile perspectivale care constituie în pictura antică rare excepții, ci acelea care sînt pentru ea mai tipice (adică ceea ce Kern numește Teilungskonstruktion). Despre perspectiva antică și despre scenografie vezi: Delbruck, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst, Bonn, 1899; Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, p. 258—271; Bulle, Unstersuchungen an griechischen Theatern, München, 1928, p. 215 și urm.; Id., Eine Skenographie, 9. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin und Leipzig, 1934; Id., Ein Beitrag zur Kunst des Mikon und des Agatharchos, Archailogike Ephemeris, 1937, p. 473—482; Friend, Portraits of Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies, 1929 (VII), p. 15; Little, Scaenographia, The Art Bulletin, 1936 (XIX), p. 407—418; Id., Perspective and Scene Painting, The Art Bulletin 1937 (XIX), p. 487—495; Richter, Perspective Ancient, Medieval and Renaissance, Scritti in onore di Bartolomeo Nogara, Roma, 1937, p. 381—388; Id., Two Athenian Jugs, Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts, 1939 (XXXIX), p. 231—232; Kern, Das Jahreszeiten-Mosaik von Sentinum und die Skenographie bei Vitruv, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, 1938 (LIII), Arch. Anz., p. 245—264; Beyen, Die pompeyanische Wanddekoration (vom zweiten bis zum vierten Stil), I, Haag, 1938, p. 157 și urm.; Id., Die antike Zentralperspektive, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, 1939 (LIV), Arch. Anz., p. 47—52; Bunim, Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, New York, 1940, p. 20—37, 195—198.

297 Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II, p. 625, desenul 747.

298 Ibid., p. 625 desenul 748; Rizzo, La pittura ellenistico-romana, pl. XLVIII.

299 Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II, p. 625—626; Rizzo, La pittura ellenistico-romana, p. 31—32, pl. XLIX—LI; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig, 1929, p. 270—277, desenul 160, 161, 163.

300 Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, p. 270: «der Raum tatsächlich von und an den Dingen zu zehren scheint».

301 Hermann, Denkmäler der Malerei des Altertums, pl. 54; Rizzo, La pittura ellenistico-romana, pl. LII; Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, p. 232, desenul 135.

A doua redactare a aceleiași scene s-a păstrat în pictura murală din Casa dei cinque Scheleti, la Pompei (Hermann, *ibid.*, pl. 55; Curtius, *ibid.*, desenul 136). Și aici construcția spațială a interiorului se distinge printr-o mare confuzie (nu se înțelege mai ales care este raportul dintre coloană și figura Penelopei).

302 Cu analiza făcută de noi frescei pompeiene în care sînt zugrăviți Ulise și Penelopa, coincide întru totul caracterizarea generală a picturii antice, făcută de Panofsky (*Die Perspektive als „simbolische Form“*, p. 269).

303 Picturile pompeiene din Casa Vetti, în Macellum, în Casa della caccia antica, în termele din Stabiae (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 17, 106, 110, 115), pictura din Herculaneum, aflată în muzeul național din Neapole (Curtius, *ibid.*, desenul 111), pictura dispărută din Domus Aurea, la Roma (Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, pl. XXVIII).

304 Frescele pompeiene din Casa del poeta tragico, din Casa di Apolline, în Macellum, din casa lui M. Epidius Sabinus (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 27, 100, 103, 104, 105, 109), din Palestre (Marconi, *La pittura dei romani*, Roma, 1929, desenele 122—123) din Casa di M. Lucrezio (Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, p. XXI).

305 Frescele pompeiene din Casa lui M. Lucretius Fronto (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenele 32, 33, 35) și din Casa lui Pinarius Cerialis Reg. III, 4 (Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin, 1934, pl. 4).

306 Este interesant de remarcat că în frescele din Dura Europos (scena aducerii jertfei) pictate pe la anul 75 e.n., pavimentul este redat în racursi (vezi Cumont, *Fouilles de Doura Europos* (1922—1923), Paris, 1926, p. 77, pl. XLV. Cumont observă just că „par une gaucherie de l'artiste, les chapiteaux empiètent sur le pavement du registre supérieur, au lieu de la soutenir, en sorte qu'a première vue on prendait ce pavement pour un plafond divisé en caissons“ („Din cauza stîngăciei artistului, capitelurile întretaie pavimentul registrului superior în loc să-l susțină, așa încît, la prima vedere, pavimentul este luat drept un plafon casetat“).

307 P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican et ses peintures*, Paris, 1897; Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg, 1929, p. 11, 56, desenul 32; Woodruff, *The Physiologus of Bern*, „The Art Bulletin“, 1930, desenul 12.

308 Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, 2 Aufl, Freiburg in Bresgau, 1924, (I), p. 5.

309 Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 1901, p. 214.

[310] Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, p. 85—86.

[311] Galassi, *Roma o Bisanzio, I musaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, Roma, 1929, p. 37—38, pl. XV; Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, I, Paris, 1932, p. 84—86, pl. 136.

[312] Diehl-Le Tourneau — Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1916, p. 25—31, pl. I—II; Peirce et Tyler, *l'Art byzantin*, I. pl. 135.

[313] Comp. Ainalov, *Ellinisticeskie osnovî vizantiiskogo iskusstva*, S.-Petersburg, 1900, p. 146—154.

[314] Peirce et Tyler, *L'art byzantin*, p. 60, pl. 73.

[315] Hartel und Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien, 1895, p. 147, 150, pl. VI, XLV. Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 309—310.

[316] Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, pl. 109. Redin (*Mozaiki ravennskih țerkvei*, S.-Petersburg, 1896, p. 160), observă pe bună dreptate că „Justinian n-a ajuns încă la templu — o dovedește stemma de deasupra — ci s-a oprit în nartex.

[317] Această boltă casetată trebuie reconstituită aproximativ în forma în care ea figurează în fresca pompeiană din termele de la Stabia (Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, desenul 115) și în miniatura din Virgilele de la Vatican (Visul lui Eneea). Comp. Soper III, *The Brescia Casket. A. Problem in Late Antique Perspektive*, „American Journal of Archaelogy", 1943, p. 278—290.

[318] Miniaturile Evangheliarului din mînăstirea Stavronikita de la Athos (43, fol. 12 v și 13 — evangheliștii Luca și Ioan; vezi: Firend, *The Portrait of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, „Art Studies", 1927, p. 134—135, pl. VIII; Weitzmann, *Die byzantinische Buchmaleri des 9 und 10 Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 23, pl. XXX); miniaturile Menologului lui Vasile II, de la Vatican [gr. 1613, fol. 73, 74, 88, 116, 123, 124, 192, 197, 226, 263; vezi: *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. gr. 1613)]; mozaicurile din primul pătrar al secolului al XIII-lea din catedrala din Monreale (*Loth și trei îngeri; Încredințarea lui Toma, Cina cea de taină;* foto Alinari 33247, 33287, 33284); miniatura bulgară de la jumătatea secolului al XIV-lea din Psaltirea Tomicev, aflată în Muzeul de istorie din Moscova (fol. 36 — *Împărțirea hainelor).* În Menologul de la Vatican pe fol. 279 sînt înfățișați mucenicii din Nicomedia, arși în biserică; figurile lor pînă la brîu se văd prin arcatura deschisă în afară. Această miniatură ar putea fi tratată ca imaginea unui interior dacă biserica n-ar fi închisă din față de un perete. Ceva în genul unui interior găsim și într-una din miniaturile (fol. 170) codexului parizian al lui Grigore din Nazians (gr. 510); loja pe care stă fiica lui Iair se află într-un mic edificiu cubic, al cărui „interior" este tratat absolut convențional și plat,

deși loja este amplasată pe diagonală, iar dincolo de ea se vede figura unei slujnice. Tot aici trebuie amintit și despre încercările miniaturiştilor bizantini de a reda plafoanele casetate în racursi (Cod. Paris, gr. 139, fol. 5 v. 136 v). Este interesant de observat că toate exemplele de înțelegere spațială a arhitecturii, menționate mai sus, aparțin secolelor IX—X, cînd în pictura bizantină a fost deosebit de puternică influența antică și cînd s-a practicat pe scară mare copierea vechilor manuscrise. Vezi: Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI-e au XIV-e siècle*, Paris, 1929, pl. XXXVI, V, VIII.

319 Boinet, *La miniature coralingienne*, Paris, 1913, pl. IV.

320 Ibid., pl. XVIII; Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei, I, Die Karolingische Buchmalerei*, München, pl. 32, 33, 34.

321 Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 56, desenul 15; Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XLIV; Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 311, desenul 15. Biblia londoneză provine din Moutier-Grandval.

322 Imaginea pereților laterali în racursi se poate întîlni, de asemenea, în așa-numitul „Codex de Witikind" (Bibl. roy., theol. lat. fol. 1) în biblioteca din Berlin, realizat la sfîrșitul secolului al X-ea. Aici pe fol. 14 V., este înfățișat evanghelistul Matei stînd pe fundalul unui „interior" lipsit de acoperiș. Vezi: Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. XXV..

323 Stollreither, *Bildnisse des IX—XVIII Jahrhunderts aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 1928, pl. 5.

324 Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. CXV.

325 Un exemplu foarte timpuriu (jumătatea secolului al IX-lea) din acest tip de imagine poate fi întîlnit în prima biblie a lui Carol cel Pleșuv, în Biblioteca națională din Paris (lat. 1, fol. 386 v.). Vezi: Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. L.

326 Așa-numitul Evangheliar al lui Otto III, aflat în Biblioteca din München (lat. 4453, fol. 30 v. și 60 v.; vezi Leidinger, *Miniaturen Kaiser Ottos III*, München, pl. 19 și 23); Evangheliarul din anii 1050—1056, aflat în Biblioteca universitară din Upsala (din Echternach, fol. 4; vezi Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei, II. Die ottonische Buchmalerei*, pl. 64); Evanghelia din secolul al XI-lea, aflată în Biblioteca mînăstirească (Stiftsbibliothek) sf. Petru din Salzburg (Cod. a.x. 6, fol. 135, 178 v., 181 v.; vezi Swarzenski, *Die Salzburger Malerei. Tafelband*, Leipzig, 1908, pl. XVII, desenele 53, 55, 56) și multe altele.

[327] Aceste fundaluri ornamentale se mențin neobișnuit de mult timp (pînă la începutul secolului al XV-lea) în miniatura gotică conviețuind pașnic cu figurile și edificiile naturalist tratate ce se profilează pe ele. Vezi Martin, *La miniature française du XIII au XV-e siècle*, Paris et Bruxelles, 1923, pl. 57, 59, 75, 80, 84, 86, 88.

[328] Exemple deosebit de caracteristice în lucrarea: Martin, *ibid.*, pl. 18, 23, 31, 43.

[329] Comp. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, culegerea de articole *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 84—95; Panofsky, *Die Perspektive als „simbolische Form"* p. 275—277; 312; Grinnel, *The theorical Attitude towards Space in the Middle Ages*, „Speculum", 1946 (XXI) p. 141 și urm.

[330] Dvořák, *ibid.*, p. 84.

[331] Nici Dvořák, nici Panofsky nu descoperă acea trăsătură comună ce stă la baza înțelegerii spațiului atît de către pictorii gotici, cît și de către sculptorii gotici. De aceea, la ei apare, deși se străduiesc din răsputeri să evite acest lucru, o adevărată prăpastie între pictura și sculptura gotică. În realitate, pictura și sculptura dau dovadă de aceeași dinamică percepere a spațiului care se observă și în arhitectura gotică cu impetuoasa ei desfășurare spațială în profunzime și înspre înalt.

[332] Comp. analiza acestui fenomen la Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 276.

[333] Comp. Panofsky, *ibid.*, p. 277. În cazurile cînd miniaturiștii gotici zugrăvesc interioare terminate cu acoperiș, el le tratează, ca și artiștii romanici, absolut plat, redînd numai acoperișul în racursi. Vezi Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle de France*, London, 1905, pl. XV, desenul 31.

[334] Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 277; Lasareff, *The mosaics of Cefalù*, „Art Bulletin", 1935 (XVII) p. 222.

[335] La mozaicurile cupolei, care nu erau încă terminate în anul 1301, s-a lucrat, cum o dovedesc o serie de documente, în anii 1271, 1272, 1281 și în 1288.

[336] Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 277, 313.

[337] Greșeala fundamentală a lui Panofsky constă în aceea că el n-a acordat nici o atenție (dacă nu se consideră scurta mențiune a mozaicurilor din Santa Maria Maggiore) artei romane, înlocuind-o pe aceasta cu acea „manieră greacă" antagonistă stilistic picturii romane.

[338] Kern care s-a ocupat în mod special de problema perspectivei în pictura italiană din secolele XIII—

XIV, a trecut sub tăcere, ca şi Panofsky, nu numai mozaicul lui Cavallini, dar şi întregul grup de monumente romane. În cartea lui Bunim, rolul lui Cavallini şi al artiştilor romani în general este, de asemenea, mult subestimat. Vezi Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, p. 131—133. Disertaţia lui Horb [*Das Innenraumbild des späten Mittelalters* (Zürich, f. a.)], mi-a rămas inaccesibilă.

339 Mozaicurile lui Torriti au fost realizate în anul 1295.

340 Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, IV, pl. 276. Wilpert datează fresca din Santa Maria Maggiore în anii 1288—1292 şi o atribuie lui Torriti şi lui Camerino, în timp ce Toesca (*La pittura fiorentina del Trecento*, Verona, 1929, p. 13) şi Cecchi (*Giotto*, Milano, 1937, p. 6—9) văd aici mîna tînărului Giotto, iar Mather (*The Isaac Master*, Princeton, 1932, p. 20) vede mîna lui Gaddo Gaddi. Salmi (*Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 193—220) atribuie fresca „Maestrului lui Isaac". Busuioceanu (*Pietro Cavallini e la pittura romana*, „Ephemeris Dacoromana", 1925, III, p. 268) datează fresca în anii 1272—1273, ceea ce mi se pare prea timpuriu. Comp. Toesca, *Gli antichi affreschi di Santa Maria Maggiore*, „L'Arte", 1904, p. 312; Colasanti, *Scoperta di antichi affreschi in Santa Maria Maggiore*, „La Tribuna", 1904, luglio; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 127—129; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 476—479; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 121.

341 Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, II, p. 966, desenul 459. Wilpert datează această frescă în epoca lui Bonifaciu (1294—1303).

342 Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 347; De Rossi, *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, Roma, 1876—1894, pl. XXXII; Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, 1875, p. 363; Frey în „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1885 (VII), p. 116; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 109—110; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I. p. 493; Mathes, *The Isaac Master*, p. 26—35; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 131; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung*, Berlin, 1932, p. 124—127. Schmarsow atribuie mozaicurile din partea inferioară a faţadei de la Santa Maria Maggiore lui Rusuti; Cavalcaselle, Frey, Van Marle şi Mather — lui Gaddo Gaddi. Nu încape nici o îndoială că registrul superior al mozaicurilor (cu imaginea lui Cristos pe tron înconjurat de îngeri şi sfinţi) realizată de Rusuti se deosebeşte mult, prin stilul ei mai conservator, de registrul inferior 344

unde figurează scene din legenda construirii bisericii Santa Maria Maggiore. Această deosebire stilistică vine mai degrabă să întărească mărturia lui Vasari despre faptul că Gaddo Gaddi a ajutat pe la anul 1308 la terminarea unora dintre scenele decorației în mozaic a fațadei. Faptul nu justifică, însă, luarea acestor mozaicuri care au suferit mult în cursul restaurării, drept punct de plecare în reconstituirea operei lui Gaddo Gaddi.

343 Van Marle, *Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio, cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini*, „Bollettino d'Arte", 1927, luglio, p. 3—30, desenele 11—12; Matthiae, *Lavori della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio. Affreschi in S. Maria in Vescovio*, „Bollettino d'Arte", 1934, agosto, p. 86—94; Mather, *The Isaac Master*, p. 21; Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel in Vatikan*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana", 1938 (II), p. 366—367. Van Marle datează frescele în anii 1275—1280, o datare ce mi se pare prea timpurie. Frescele au fost realizate nu înainte de sfîrșitul anilor 90 ai secolului al XIII-lea, și aparțin nu unui precursor, ci unui succesor al lui Cavallini. Din cît îmi dau seama, acest punct de vedere este împărtășit și de Berenson. Vezi Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 122.

344 Nicholson, *The Roman School at Assisi*, „Art Bulletin" 1930 (XII), desenele 16, 21 și 23. *Nunta din Cana* a fost atribuită fie școlii lui Cimabue (Thode, Van Marle, Berenson), fie lui Cavallini(Strzygowski), fie lui Torriti (Zimmermann, A. Venturi, Supino, Kleinschmidt), iar *Esau în fața lui Isaac și Iacov în fața lui Isaac* — fie lui Giotto (Thode, Wulf, Toesca, Berenson), fie lui Cavallini (Strzygowski, A. Venturi, Supino, Van Marle, Kleinschmidt), fie așa-numitului „Maestru al lui Isaac" (Nicholson), fie lui Gaddo Gaddi (Mather). Momentul cel mai probabil al realizării frescelor este jumătatea anilor 90 ai secolului al XIII-lea.

345 Este interesant de observat că în fresca din Assisi *Pogorîrea sf. Duh*, în planul doi se vede o clădire cu trei bolți casetate de același tip care figurează și în frescele de la Santa Maria Maggiore (friza din mici nișe) și în mozaicurile lui Cavallini, din Santa Maria in Trastevere (tronul în *Bunavestire*) și în ale lui Torriti din Santa Maria Maggiore (tronul în scena *Bunavestire*). Această analogie indică o dată în plus originea romană a stilului celor mai avansate picturi murale din biserica superioară San Francesco.

346 Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, Berlin-Wien, 1918.

347 Garber, *ibid.*, p. 10, desenul 13.

[348] *Incredinţarea lui Toma* şi *Cina cea de taină* (foto Alinari 33678). Picturile murale din Santa Maria di Donna Regina au fost realizate curînd după anul 1308.

[349] Weigelt, *Giotto*, desenele 144—148, 152, 154, 157, 158. Ciclul Sf. Francisc are un ancadrament arhitectural format din coloane răsucite pe care se sprijină plafoane casetate şi console. Consolele sînt amplasate după principiul Teilungs-Konstruktion, ceea ce indică, o dată în plus, Roma ca sursă a acestei arte. Vezi Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 43, desenul 2.

[350] Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, desenul 160. Fotografii Brogi 22014, 22015.

[351] Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, 1911, p. 19, 24, 25, 26, 29, 31, 33, 41 (*Nunta din Cana, Spălarea picioarelor, Cina cea de taină, Plecarea lui Cristos, Cristos în faţa lui Ana, Cristos în faţa lui Caiafa, Batjocorirea lui Cristos, Cristos în faţa lui Irod, Îngerul aducînd Mariei ramura de curmal şi vestindu-i apropierea morţii*). Nu există nici o îndoială că interioarele lui Duccio au apărut sub influenţa artei romano-florentine.

[352] Despre perspectiva lui Duccio, vezi Kallab, *Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Kunstsammlungen", 1900 (XXI), p. 35—37; Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, p. 53—55; Kern, *Perspektive und Bildarchitekturen bei Jan van Eyck*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1912, p. 61—62; Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 278—279, 314; Bunim, *Space in Medieval Painting...*, p. 136—139. Panofsky caracterizează just perspectiva în opera lui Duccio, în felul următor: „Es ist also zunächst nur die perspektivische Vereinheitlichung einer «Partialebene», noch nicht aber die perspektivische Vereinheitlichung einer Gesamtebene, geschweige denn die perspektivische Vereinheitlichung des ganzen Raumes erreicht" („Aceasta este doar o unificare perspectivală a unei suprafeţe plane parţiale, şi nu o unificare perspectivală a unei suprafeţe plane generale, şi cu atît mai puţin o unificare perspectivală a întregului spaţiu").

[353] Despre perspectiva la Giotto, vezi: Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., 76—77; 90; Kern, *Die Anfänge der Zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei*, p. 49—50; Weigelt, *Giotto*, p. XXVIII—XXIX—XXXI—XXXV; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 171—172; Bunim, *Space in Medieval Painting...*, p. 139—143. Giotto redă interioarele fie dintr-un unghi de vedere lateral, fie dintr-unul central. În al doilea caz, el dă dovadă de o minu-

nată îndemînare în realizarea în racursi a plafonului ale cărui linii produc totdeauna impresia că au un unic punct de întîlnire. Fără a avea cunoştinţe teoretice în domeniul perspectivei, Giotto a ştiut, totuşi, să creeze efectul spaţial necesar, de ajutor fiindu-i în acest sens talentul său de anima şi a ritma suprafaţa plană.

[354] Comp. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"* p. 276.

[355] Ibid., p. 277.

[356] Imaginile de interioare din trecento au exercitat, fără îndoială, influenţă asupra miniaturiştilor francezi, Jean Pucelle fiind unul dintre primii care a folosit prototipurile italiene. Vezi lucrarea sa „Bréviaire de Belleville" (Paris, Biblioteca naţională lat. 10483), realizată înainte de anul 1343, şi „Orele" din colecţia Rotschild (Delisle, *Les heures dites de Pucelle*, Paris, 1910, fol. 16). Comp. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907, p. 184, pl. XXXVIII şi Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form"*, p. 315.

[357] Este extrem de important de ştiut de unde a împrumutat Giotto forma interioarelor sale. Folosirea de către el a tradiţiei antice nu exclude posibilitatea ca el să fi putut primi impulsuri în sensul respectiv şi de la edificiile arhitectonice contemporane cu el. De la şcoala romană el a învăţat să redea interiorul adică să-l construiască în perspectivă. Dar imediat ce şi-a însuşit această artă, atenţia lui trebuie să fi fost captată de interioarele reale. După părerea mea, aceste interioare n-au fost încăperile de locuit, ci decorurile pentru dramele bisericeşti (aşa-zisa *lauda drammatica umbra)* care căpătase o largă răspîndire în Italia secolului al XIII-lea. Aşa cum a demonstrat Gallante Garrone *(L'apparato scenico del dramma sacre in Italia*, Torini, 1935), aceste *laude* se desfăşurau pe fundalul unor decoruri primitive, între care „interioarele", adică, nişte mari cutii fără peretele din faţă trebuie să fi găsit, fără îndoială, întrebuinţare. Probabil că sub influenţa acestui tip de decoraţii a creat Giotto, ca şi alţi pictori contemporani cu el (inclusiv Duccio), imaginile de interioare în care se află totdeauna un element de convenţionalism, ceva care le face să se asemene unor construcţii uşoare din scîndură şi pînză. Comp. Bunim, *Space in Medieval Painting...* p. 137 şi Cohen, *Influence of the Mysteries on Art in the Middle Ages*, „Gazette des Beaux Arts", 1943, décembre, p. 327—342.

[358] Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 und 2 Aufl. Nu poţi decît să fii uimit de totala lipsă de înţelegere pe care cartea lui Rintelen a întîlnit-o din partea lui Toesca *(Cimabue*, „Enciclopedia

Italiana", X, p. 245—246) și a lui Longhi (*Progressi nella neintegrazione d'un polittico di Giotto*, „Dedalo", 1930, ottobre, p. 291). Toesca scrie: „Sta da un lato, con apparenza più strettamente scientifica, ma con tutti i difetti originali dall'applicazione rigide di un metodo scolastico (sic!), la dottrina — ribadita dal Rintelen, accettata dal Carrà, ripetuta da Weigelt — che vuol riconoscere a Giotto soltanto le opere identiche in ogni qualità ai certissimi suoi affreschi nell'Arena di Padova; dall'altro lato si oppone una concezione più larga del problema critico..." („avem o doctrină în aparență pur științifică, dar subminată de toate tarele ce decurg din folosirea extrem de rigoristă a metodei scolastice, o doctrină stabilită de Rintelen, preluată de Carrà și dezvoltată de Weigelt: potrivit acestei doctrine, lui Giotto i se atribuie numai opere identice, sub toate aspectele, cu frescele sale cele mai certe din Basilica padovană dell'Arena. Acestei păreri i se opune o concepție mai largă a problemei de critică..."). Totul în aceste cuvinte ale lui Toesca iscă o mare nedumerire: și caracterizarea metodei lui Rintelen ca scolastică și punerea pe aceeași linie a unor cercetători serioși ca Rintelen și Weigelt cu un compilator fără personalitate cum era Carrà, și estomparea necesității abordării critice a problemei, o asemenea abordare la care însuși Toesca nu se putea ridica. Nu acordă o mai mare atenție cărții lui Rintelen nici Longhi, cînd scrie următoarele: „... per il terrore di quelle colonne d'Ercole, dirizzate dal compianto Rintelen con molta buona fede, ma con altrettanto bigottismo, sulla piazza dell'Arena" („terorizați de acele coloane ale lui Hercule pe care, demn de compătimire, Rintelen le-a înălțat cu bună știință, dar pe de altă parte și cu bigotism, în piața dell'Arena). Pentru noi, cartea lui Rintelen, în ciuda unor substanțiale neajunsuri, rămîne una dintre cele mai convingătoare interpretări ale artei lui Giotto. Și dacă Giotto începe în ultima vreme să fie din nou acoperit de lucrări „autentice" atribuite lui fără suficiente temeiuri, acestea sînt în stare numai să-i denatureze chipul pe care atît de clar i l-a conturat Rintelen (Comp. aprecierea foarte judicioasă făcută cărții lui Rintelen de către Mason Perkins (*Giotto and Assisi*, „Burlington Magazine", 1939, August, p. 84—85).

359 Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin, 1827.

360 Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlin, 1882; 2 Aufl., Berlin, 1904.

361 Comp. Weigelt, *Giotto*, p. L: „Je weiter wir in der Erforschung der Malerei des 13 Jahrhunderts kommen, um so mehr wird sich Zeigen, dass Giotto nicht der Maler der Franz-Legende sein kann. Man muss sich von der Vorstellung befreien, als sei dies

Jahrhundert in seiner Künstlerischen Entwicklung arm an Talenten Gewesen, und man soll sich erinnern, dass das Erhaltene nur Trümmer sind. Deshalb tut man gut, nicht auf wenige bedeutende Namen zurückführen zu wollen, was uns vom Schaffen so vieler in Bruchstücken übrigblieb" („Cu cît înaintăm mai mult în studierea picturii secolului al XIII-lea, cu atît devine mai evident că Giotto n-a putut fi pictorul legendei sf. Francis. Trebuie să se renunțe la concepția potrivit căreia acest secol a fost sărac în talente în cursul dezvoltării sale artistice, și trebuie ținut totdeauna seamă că ceea ce a ajuns pînă la noi reprezintă doar niște ruine disparate. De aceea e mai bine să nu se pună pe seama cîtorva nume mai importante ceea ce s-a păstrat din creația multor maeștri în fragmente întîmplătoare").

362 Împotriva supraestimării influenței exercitate de Giotto asupra picturii din trecento-ul timpuriu ia pe drept atitudine Offner *(A great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 92): As I have already said, the tendency to attribute to Giotto all the influence in the early Florentine Trecento is deep and lasting within the tradition of criticism" („Cum am remarcat deja, tendința de a i se atribui lui Giotto o influență atotacaparatoare în trecento-ul florentin timpuriu s-a înrădăcinat adînc în tradițiile criticii").

363 Offner *(A great Madonna by the Cecilia Master*, p. 92, 103) a fost primul care a subliniat dependența strînsă a Maestrului sf. Cecilia de Cavallini. Comp. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, Sec. III. vol. I, 1931.

364 Despre școala din Rimini, vezi volumul II (al lucrării de față) p. 352.

365 Vasari (Vasari-Milanesi, *Vite* I p. 370) plasează nașterea lui Giotto spre anul 1276, iar Pucci, în al său „Centiloquio" (canto 85) — spre anul 1266 („Nel trentasei siccome piacque a Dio, Giotto mori d'età di LXX anii" — „În al treizeci și șaptelea an, potrivit voinței lui Dumnezeu, Giotto a murit la șaptezeci de ani de la naștere"). Mărturia lui Pucci, contemporan cu Giotto, ar putea pretinde la verosimilitate completă dacă n-am avea declarația lui Benvenuto da Imola (m. 1390) care afirmă categoric că Giotto a pictat Cappella dell'Arena (1303—1306) la o vîrstă tînără („adhuc satis iuvenis"; vezi Muratori, *Antiq. Ital.* I., col. 1186). De aceea, eu sînt înclinat, pornind de asemenea de la caracteristica generală a artei lui Giotto, să iau ca dată de naștere a pictorului florentin, anul 1276, avansat de Vasari. Același punct de vedere este împărtășit de Rintelen *(Giotto und die Giotto Apokryphen*, p. 50, 277—278 și de Weigelt *(Giotto*, p. XI). Majoritatea cercetătorilor (inclusiv Berenson, Van Marle, Supino, Toesca, Longhi) consideră data avansată de Pucci mai plauzibilă.

[366] Cennino Cennini. *Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg*, Wien, 1888, p. 46—47.

[367] Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, 1739, II, p. 71, Comp. remarcile lui Offner (*Giotto, non-Giotto*, p. 259—260, care atrage, de asemenea, atenția asupra necesității de a se ține seama, pe de o parte, de consecvența, iar pe de alta, de gradualitatea evoluției lui Giotto.

[368] Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 370—372.

[369] Vasari, *Vite*, I, herausgegeben von Karl Frey, München, 1911, p. 328; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 263—275; Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 120—137, 144—148, 150; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I—*Il Medioevo*, II, p. 1001—1003, 1039—1040; Salmi, *I mosaici del „Bel San Giovanni" e la pittura del secolo XIII a Firenze*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 543—570; D'Ancona, *Les primitifs italiens du XI-e au XIII-e siècle*, p. 95—96; 111—113; Weinberger, *Thirteenth Century Frescoes at Montepiano*, „Art in America", 1933, April; De Witt, *Mosaici del Battistero di Firenze, I. Le storie di S. Giovanni Battista, II. Le storie di N. S: Gesú Cristo*, Firenze, 1954—1955. O serie de documente atestă că la mozaicurile din cupolă s-a lucrat în anii 1271, 1272, 1281 și 1288. Ceea ce nu exclude însă posibilitatea ca unele mozaicuri din cupolă să fi fost realizate mai devreme, și anume acelea care trădează o apropiere stilistică mai mare cu mozaicurile din nișa altarului. Mozaicurile Baptisteriului, foarte importante pentru studierea picturii de șevalet contemporane lor, își așteaptă încă cercetătorul. Fără îndoială, aici a lucrat un mare atelier din care a ieșit nu numai Cimabue, ci și alți maeștri din ducento. Majoritatea istoricilor de artă fac o greșeală din punct de vedere principial cînd tratează mozaicul Baptisteriului ca pe un monument de stil pur bizantin.

[370] Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, 1912, p. 12; A. Venturi, *Di un dipinto di Megliore Toscano nella Galleria di Parma*, „L'Arte", 1910, p. 304; Richter, *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, „Burlington Magazine", 1930 (LVII), p. 223—236; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, I, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 79—80.

[371] Castelfranco, *Restauri e scoperte d'affreschi. Il pittore Corso*, „Bollettino d'Arte", 1935, gennaio, p. 322—334.

[372] Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert* p. 264—275; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 348; Offner, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, p.

11—14; Richter, *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, p. 235—236; Rowland, *Notes on the Magdalen Master*, „Art in America", 1931, April, p. 125; D'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 101—105.

373 Nicholson, *Cimabue* (cu o bibliografie amănunțită); d'Ancona, *Les primitifs italiens*, p. 132—144; Salvini, *Cimabue*, Firenze, 1952.

374 Perkins, „Rassegna d'Arte", 1916, p. 121; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (2), p. 1041; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 302; Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, p. 293—294, desenul 110; Weigelt, *Die sienesische Malerei des XIV Jahrhunderts*, Firenze—München, 1930, p. 5, 64—65; Offner, *Giotto, non-Giotto*, p. 80; Sanpaolesi, „Bollettino d'Arte", 1935, aprilie, p. 470—474; Berenson, *Pitture italiane*, p. 285. Perkins, Toesca și Berenson atribuie Madona din Mosciano „Maestrului încă o serie de tablouri (Madonele din Badia a Isola, din Castelfiorentino, de la Opera del Duomo din Siena, Madona din Crevole, aflată în Galleria din Siena — Nr. 593 și în colecția Guliano din Torino). După opinia mea, numai cea din urmă aparține autorului Madonei din Mosciano, în timp ce celelalte n-au nici o legătură cu acesta (Madonele din Santa Maria Novella și din Opera del Duomo sînt înclinat să i le atribui lui Duccio, iar Madona din Badia a Isola — așa-zisului „Master of the Badia a Isola Maestà"). Autorul Madonelor din Masciano și din colecția Gualino a lucrat în ultimul deceniu al secolului al XIII-lea; ieșit din școala lui Cimabue, el a suferit puternice influențe sieneze.

375 Vezi Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917, p. 41—45, 70—73.

376 Dvořák (în recenzia la cartea lui Rintelen, în „Kunstgeschichtliche Anzeigen", 1911, Nr. 3—4, p. 95), fără a avea suficiente temeiuri, vede în Cimabue o personalitate aproape mitică, a cărei creație nu poate fi reconstituită. Sirén (*Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, p. 284, 300—301), dimpotrivă, îl supraestimează în mod vădit pe Cimabue cînd scrie că figurile lui au „wirkliche plastiche Realität; „Cimabue bereitet vor, was Michelangelo vollendet; er ist der erste, der eine plastische Form Schafft..." („O adevărată realitate plastică" — „Cimabue pregătește ceea ce va desăvîrși Michelangelo; el a fost primul care a creat o formă plastică..."). Il supraestimează pe Cimabue și Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 472—473), care încearcă să facă din el „a link between the North Tuscan and the Roman schools" („o verigă de legătură între școlile nordtoscană și cea romană"). Un loc istoric absolut eronat îi acordă lui Cimabue Be-

renson (*Pitture italiane*, p. 128): „completò la rivoluzione della pittura toscana inaugurata già da artisti bizantini..." („a desăvîrşit revoluţia pe care o începuseră deja în pictura toscană artiştii bizantini). Dacă aşa este definit rolul lui Cimabue, atunci cu ce cuvinte se cuvine să fie caracterizate reformele promovate de Cavallini şi de Giotto — aceşti adevăraţi revoluţionari în artă? Înţelegerea cea mai justă a artei lui Cimabue o întîlnim la Toesca (articolul „Cimabue" în „Enciclopedia Italiana", X, p. 245—246): „L'arte di Cimabue modifica, dando qualche nuovo valore al rilievo mediante il disegno, ma non altera lo stile bizantino, intieramente posseduto" („Arta lui Cimabue abia schimbă uşor stilul bizantin, acordînd, într-o oarecare măsură, o nouă importanţă reliefului cu ajutorul desenului, dar ea nu schimbă acest stil pe care şi-l însuşeşte cu totul"). Dar şi Toesca plăteşte tribut tradiţiei „literaturizate" a lui Thode, cînd scrie despre „fermezza plastica già fiorentino" a lui Cimabue.

377 Comp. o serie de fine observaţii în cartea lui Nicholson, *Cimabue*, p. 2—4, 20—26.

378 Cu totul greşit pune problema despre atitudinea lui Giotto faţă de arta bizantină Schweinfurth (*Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance*, „Die Antike", 1933, p. 105—120). Luînd ca punct de pornire formula profund ambiguă şi absolut inconsistentă sub aspect metodologic a lui Wulff „Das Wunderbare an Giotto bleibt gerade, wie er aus dieser (byzantinisch-gotischen Doppelströmung des Dugento) einen einheitlichen Stil entwickelt, in dem das griechische Bildgestaltungsprinzip die Kette, die abendländische Menschen- und Raumdarstellung den Einschlag bildet" („Lucrul cel mai uimitor la Giotto rămîne tocmai felul în care el creează un stil unitar din acest curent ambiguu bizantino-gotic,• în stilul creat de el, principiul grecesc de alcătuire a formelor continuînd un lanţ, iar felul apusean de a reda omul şi spaţiul constituind elementul care uneşte între ele verigile lanţului"). Schweinfurth îl scoate pe Giotto din tradiţia bizantină, trecînd cu vederea diferenţele radicale, profund principiale care există între pictura lui Giotto şi cea bizantină. Fraze generale ca următoarea: mit wunderbarer Intuition hat Giotto die ideale, von der Antike herkommende Bildkomposition, wie er sie aus den byzantinischen Vorbildern entwickelte, mit seiner Beobachtung des Realen in Einklang gebracht" („Giotto uneşte cu o intuiţie uimitoare compoziţia ideală, influenţată de Antichitate, a tabloului, pe care a dezvoltat-o pe baza modelelor bizantine, cu observarea realului") sau ca următoarea: „Giotto hat seine Aufgabe nicht nur mit Hilfe der Typen der byzantinischen Ikonographie, sondern vor allen

auf Grund der von ihm mit merkwürdig bewusster Klarheit aufgefassten byzantinischen Gestaltungsprinzipien bewältigt" („Giotto și-a rezolvat problema nu numai cu ajutorul tipurilor iconografiei bizantine, ci, înainte de toate, pe baza principiilor bizantine de alcătuire a formei, folosite de el cu o claritate remarcabilă"), nu clarifică prin nimic problema atitudinii lui Giotto față de pictura bizantină. Concepția lui Giotto despre volum, despre spațiu, despre compoziție și colorit se bazează pe cu totul alte baze decît la maeștrii bizantini. Volumul se întemeiază, la el, pe modelajul în clarobscur, spațiul — pe principiul tridimensionalității iluzioniste, compoziția — pe interdependența spațială complexă a figurilor cu peisajul, iar coloritul — pe subordonarea culorii față de forma plastică pe care este chemată s-o sublinieze cu orice chip. Toate procedeele folosite de Giotto sînt ațintite spre depășirea abstracționismului bizantin. În această privință, pictura lui formează un tot integru. De aceea, nu consider posibil ca „byzantinische Gestaltungsprinzipien" („principiile bizantine de alcătuire a formei") să fie considerate principala componentă a stilului lui Giotto. Dacă ar fi fost așa, acest stil n-ar fi devenit niciodată ceea ce a fost, adică: o sinteză artistică principial nouă în raport cu pictura bizantină. Giotto păstrează de la arta bizantină numai iconografia (iar aceasta într-o măsură mai mică decît cred Van Marle și Schweinfurth) și coordonarea compozițională a figurilor cu liniile peisajului arhitectural. Ar fi extrem de interesant de urmărit paralelismele în înțelegerea acestei probleme, observate între frescele Cappellei dell'Arena și mozaicurile datînd aproximativ din aceeași vreme, din Kahrie Djami (cca. 1303).

379 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 35. Benkard (*Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, p. 46—47, 72) manifestă o totală neînțelegere a lui Ghiberti, cînd încearcă să „armonizeze" („in Einklang zu bringen") caracterizarea sa justă făcută lui Cimabue, cu caracterizarea nejustificată a acestuia de către Villani („picturam cepit ad nature similitudinem revocare" — „el a început să picteze imitînd natura") și de către Vasari. Artistul Ghiberti a știut să vadă de o mie de ori mai bine decît diletantul Villani care a făcut din Cimabue un precursor al lui Giotto, adică unul care, chipurile, i-a pregătit terenul celui din urmă. Tocmai aceasta ne explică de ce Ghiberti a văzut o legătură între Cimabue și „maniera greacă", adică acel stil care, în concepția sa, reprezenta o antiteză la arta lui Giotto.

380 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 39. Pentru Ghiberti „grandissimo rilievo" al lui Cavallini nu înseamnă altceva decît depășirea tradițiilor „manierei grecești".

[381] *Purgatorio*, XI, 91—99. Cea mai justă interpretare a terținelor dantești a dat-o Rintelen *(Dante über Cimabue*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1913, p. 200—204; 1917, p. 97 și urm.), care a supus unei critici drepte interpretarea dată de Wickhoff (Über die Zeit des Guido da Siena, „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung", X, p. 257) care a atribuit versurilor lui Dante un sens ce le era cu totul străin. Principala idee a lui Dante rezidă în punerea în antiteză a lui Cimabue cu Giotto și a lui Guinizelli și Cavalcanti cu Dante însuși. Comp. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, p. 23—24.

[382] Problema relațiilor dintre Giotto și Cavallini își are un istoric propriu foarte interesant. Vasari a făcut din Cavallini un elev al lui Giotto. Crowe and Cavalcaselle *(A new History of Painting in Italy*, ed. by E. Hutton, I, London, 1908, p. 91, 217), Sestieri *(Giotto scolaro di Pietro Cavallini?*, „L'Epoca", 27 agosto, 1925), Gamba *(Osservazioni sull'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte", 1937, p. 280) și Longhi *(Giudizio sul Duecento*, p. 49) îl pun pe artistul roman în relații de dependență față de cel florentin, recunoscînd că lucrările acestuia din urmă au influențat puternic schimbarea stilului celui dintîi. Zimmermann *(Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, I, Leipzig, 1899, p. 307, 327—329) atribuie cartoanele pentru mozaicurile din Santa Cecilia in Trastevere tînărului Giotto, dînd astfel întîietate artistului florentin. Dar, ca o contradicție stranie, într-un alt loc al lucrării sale, el recunoaște influența lui Cavallini asupra contemporanului său mai tînăr (Giotto). În ultimul timp, cercetătorii (cu excepția lui Sestieri și Gamba) încearcă să răstoarne relațiile dintre Cavallini și Giotto, considerîndu-l pe ultimul elevul sau continuatorul celui dintîi. Pe această poziție se situează Strzygowski *(Cimabue und Rom*, Wien, 1888, p. 189), Hermanin *(Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, „Le Gallerie Nazionale Italiani", V, Roma, 1902, p. 14; Id. *Il maestro romano di Giotto*, „Almanacco di Roma", 1924, p. 148 și urm.), A. Venturi *(Storia dell'arte italiana*, V, p. 297). Dvořák (în „Kunstgeschichtliche Anzeigen", 1911, Nr. 3—4, p. 94), Rintelen *(Giotto und die Giotto-Apokriphen*, 2 Aufl., p. 61), Sirén *(Giotto and some of his Followers*, I, Cambridge, 1917, p. 18), Weigelt *(Giotto*, p. XII, XLIV—XLV), Martius *(Die Franziskuslegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, p. 137—139), Berenson *(Pitture italiane*, p. 200). Din păcate, toți acești autori (în afară de Dvořák, Rintelen, Weigelt și Martius) explică raportul de succesiune al lui Giotto față de Cavallini, bazîndu-se pe frescele din Assisi. Aceeași eroare o face și Van Marle [*L'origine romaine de l'art de Giotto*, „Revue de l'art ancien et moderne",

1922 (41), p. 353 și urm.; 42, p. 33 și urm.], care își argumentează cel mai complet geneza romană a artei lui Giotto, în apărarea căreia s-au pronunțat într-o formă hotărîtoare Garber (*Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 83—85), Lavagnino (în „Rivista di Studi e di Vita Romana", 1925 și în „L'Epoca", agosto, 1925) și, cu mult mai puțin decis, L. Venturi (în „L'Arte", 1922, p. 69). Supino (*Giotto*, Firenze, 1920, p. 42) și Toesca (*Giotto*, „Enciclopedia Italiana", XVII, p. 211—212) continuă să-l plaseze pe Giotto în contextul școlii lui Cimabue, văzînd în lucrările lui numai o îndepărtată influență a lui Cavallini. După opinia lui Mather (*The Isaac Master*, p. 71—74, Giotto a ieșit din școala lui Cimabue și a suferit o puternică influență din partea lui Gaddo Gaddi. Schubring (în „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1903, p. 142—143), Busuioceanu (în „Ephemeris Dacoromana", 1925 III, p. 305) și D'Ancona (*Les primitifs italiens*, p. 124, 151) văd în Giotto și în Cavallini artiști de sine stătători, independenți unul de altul. În sfîrșit, Wulff (*Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 246—249) explică asemănarea dintre operele lui Giotto și cele ale lui Cavallini extrem de original: după opinia sa, atît școala romană cît și Giotto s-au aflat sub influența miniaturiștilor din Umbria. Nu credem că mai trebuie dovedită inconsistența absolută a acestei teorii.

383 Del Badia, *La patria e la casa di Giotto* (extras din revista „La Nazione", 19 aprilie, 1893, p. 5—6).

384 Richa, *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1754 I, p. 65.

385 Supino, *Giotto*, p. 315—320; Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, „L'Arte", 1923, p. 132 și urm., Mather, *Nuove informazioni relative alle Matricole di Giotto*, Gaddo di Zanobi Gaddi, B. Daddi, A. Lorenzetti, T. Gaddi ed altri pittori nell'Arte dei Medici e Speziali di Firenze, „L'Arte", 1936, p. 50—64.

386 Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, p. 132.

387 Mancini, *Trattatto di Pittura* (Bibl. Vat. Cod. Barb. lat. 4315 c. 38). Tratatul a fost alcătuit în anul 1620.

388 Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in quà*, I, Firenze, 1681, p. 44—45.

389 L. Venturi, *La data dell'attività romana di Giotto*, „L'Arte", 1918, p. 229 și urm. Concluziile lui L. Venturi au fost supuse unei critici aproape unanime. Comp. recenzia la articolul său a lui Fedele, în „Archivio del R. Società Romana di Storia Patria", 1918 (XLI), p. 353 și 1921 (XLIV), p. 330; Supino, *Giotto*, p. 57—60; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 11—12.

390 Cronicarul Riccobaldo din Ferrara scrie referitor la anul 1305, în a sa „Compilatio chronologica",

terminată în anul 1313, că Giotto a lucrat în Assisi, Rimini și Padova. Astfel, el nu vorbește nimic despre activitatea pictorului nici la Florența, nici la Roma. Desigur însă că, pe baza acestei enumerări întîmplătoare, ce nu pretinde a fi sistematică, nu se poate trage concluzia că artistul n-a lucrat pînă în anul 1305 la Roma. Comp. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., p. 178—180.

[391] Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 14 și urm.; Weigelt, *Giotto*, p. 141. Oricît ar fi suferit de pe urma restaurărilor, fresca din S. Giovanni in Laterano trădează, în tipurile personajelor tratate simplificat, o asemănare cu picturile padovane. Comp. fața masivă a prelatului cu fața gazdei din *Nunta din Cana*. Comp., de asemenea, pe Bonificiu cu Inocențiu III din Capela Bardi.

[392] Vezi Muñoz, *Relique artistiche della vecchia basilica Vaticana a Boville Ernica*, „Bollettino d'Arte", 1911 (V), p. 161 și urm.; Cascioli, *La Navicella di Giotto in San Pietro in Vaticano*, „Bessarione", 1916 (XX), p. 131 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, desenul 2. În Museo Petriano din Vatican se păstrează un alt fragment de mozaic reprezentînd *Navicella*, găsit în grotele Vaticanului (în capela de familie a lui Orsini) și înfățișînd, de asemenea, figura pînă la brîu a unui înger. Vezi Serafini, *Scoperta d'un opera originale. Frammento musivo di Giotto in S. Pietro*, „Il Messagero", 23 dicembre 1924; Muñoz, *I restaurri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane*, „Bollettino d'Arte", 1924—25, p. 433—443; Serafini, *Frammento musivo di Giotto in S. Pietro*, „L'Arte", 1925 (XXVIII), p. 59 și urm. Acest fragment a fost multă vreme acoperit de o imagine din secolul al XVIII-lea. Comp. L. Venturi, *La Navicella di Giotto*, „L'Arte", 1922, p. 49 și urm.; Vitzthum, *Zu Giottos Navicella*, „Festschrift Paul Schubring", 1929, p. 144 și urm.; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 136—7; Körte, *Navicella*, „Pinder Festschrift", p. 223 și urm.; Paeseler, *Giottos Navicella und ihr spätantikes Vorbild*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1941, (V), p. 49 și urm.; Körte, *Die früheste Wiederholung nach Giottos „Navicella"* (in Jung St. Peter in Strassburg), „Oberrheinische Kunst", 1941 (X), p. 97 și urm. Offner, *(Giotto, non-Giotto*, „Burlington Magazine", 1939, September, p. 96) și Longhi *(Giudizio sul Duecento*, p. 49) se îndoiesc de apartanența fragmentelor din Boville Ernica și din Museo Petriano la mozaicul cu imaginea „Navicellei".

[393] Müntz, *Boniface VIII et Giotto, Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome, 1881, p. 129, pl. III; Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittel-*

alter, desenul 139; Supino, *Giotto*, pl. XLIV. Chiapelli (în „L'Arte" 1923, p. 132) datează în mod destul de arbitrar fresca din bazilica San Giovanni in Laterano către anul 1310, iar Ortolani *(S. Giovanni Laterano* p. 74) nu mai puțin arbitrar o atribuie lui Maso di Banco. Comp. Cecchi, *Giotto*, p. 61—62 și Mitchell, *The Lateran Fresco of Boniface VIII*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1951, (XIV), p. 1—6.

[394] Deosebit de apropiați de tipurile tinere ale apostolilor lui Cavallini din bazilica Santa Cecilia in Trastevere sînt pretendenții la însurătoare din scenele *Aducerea bastoanelor la templu* și *Rugăciunea logodnicilor (pretendenților)*. Comp., de asemenea, pe Ioan din scena *Cina cea de taină* (pl. 125). Tipul lui Cristos creat de Giotto își trage, de asemenea, obîrșia din imaginile lui Cavallini (comp. pe Cristos din Santa Maria in Trastevere, pl. 68). Apropiat de acesta este și Ioachim din scena *Refuzul jertfei* (comp. pe cel de al doilea apostol de lîngă Maria — tot în S. Maria in Trastevere). *Prezentarea la templu* are cîteva puncte de asemănare cu mozaicul lui Cavallini pe o temă analogă din S. Maria in Trastevere (comp. mai ales figura marelui preot cu Cristos în brațe).

[395] Comp. literatura despre Cavallini indicată în nota 189.

[396] Nu sîntem deloc de acord cu Toesca *(Cavallini*, „Enciclopedia Italiana", IX, p. 546) cînd scrie despre Cavallini: „Educò alla pittura bizantina, e specialmente alle sue forme più classicheggianti, le qualità coloristiche che lo distinguono" (A fost educat în spiritul picturii bizantine, mai ales în spiritul formelor ei cele mai clasicizante care determină calitățile lui de colorit"). Pentru pictura bizantină sînt tipice tocmai tonurile calde care lipsesc cu desăvîrșire din paleta lui Cavallini.

[397] În această privință ne provoacă îndeosebi nedumeriri următoarea frază a lui Berenson *(Pitture italiane*, p. 121): „Si formò nella tradizione dei pittori della Corte bizantina" („S-a format în tradiția pictorilor de la Curtea bizantină"). Eu nu știu în pictura bizantină nici un fel de analogii cu stilul lui Cavallini, și cu atît mai puțin în pictura constantinopolitană a secolului al XIII-lea la care face, probabil, aluzie Berenson.

[398] Comp. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 73—74, 80, 83—85; Dvořák, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1911, Nr. 3/4, p. 93—94; Id. *Geschichte der italienischen Kunst*, I, München, 1927, p. 18. Din păcate, ideile splendide ale lui Garber și Dvořák n-au prea fost recunoscute în lumea științei, probabil pentru că amîndoi acești cercetători s-au ocupat nu atît cu publicarea „unui material nou" și cu examinarea

„noilor atribuiri“, cît cu studierea serioasă a procesului dezvoltării artistice şi a izvoarelor acestuia. Toesca nici n-a considerat necesar să includă în bibliografia articolului despre Cavallini (cel din „Enciclopedia Italiana“), lucrarea lui Garber, cardinală pentru înţelegerea artei lui Cavallini, iar Van Marle („Bollettino d'Arte“, 1927, luglio, p. 4) s-a distanţat de teoria avansată de Garber cu următoarea frază: „Ipotesi interessante, ma azzardata e a mio parere troppo assoluta“ („Ipoteză interesantă, dar, după opinia mea, hazardată şi prea categorică“). Cavallini trebuie să fi pornit de la opere de tipul mozaicului din absida bazilicii Santa Pudenziana din Roma şi de la mozaicurile navei de la Santa Maria Maggiore şi a baptisteriului din Neapole.

399 Offner, *A Great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 103.

400 Încercarea lui Toesca (*Cavallini*, „Enciclopedia Italiana“ IX, p. 546—547) de a-l trata pe Cavallini drept un pictor opus lui Giotto care cultiva „forma robusta e violente“ („o formă robustă şi puternică“) mi se pare absolut neconvingătoare. Nu se poate spune relativ la mozaicurile din Santa Maria in Trastevere că „ i contorni son quasi soppressi: il colore soltanto, impregnandosi di luce, offuscandosi d'ombra, esprime la forma in modo dolce e vibrante“ („contururile sînt aproape suprimate: numai culoarea, impregnată de lumină, întunecată de umbră, exprimă forma într-un mod moale şi vibrant“). Asemenea fraze pot numai să denatureze profilul creator al lui Cavallini. O caracterizare şi mai eronată a lui Cavallini găsim la Mather (*The Isaac Master*, p. 22—25), care îl consideră nu ca un inovator (inovator fiind pentru Mather miticul Gaddo Gaddi!), ci ca un epigon şi ca un reprezentant al stilului agonizant („dying style“). „He belongs, — scrie despre Cavallini, Mather, — to the champions of causes already lost with the Duccios, Lorenzo Monacos, Granaccis, Catenas, Memlings“ („El aparţine, împreună cu Duccio, Lorenzo Monaco, Granacci, Catena şi Memling, reprezentanţilor unor curente deja epuizate“). Trebuie să pierzi cel mai elementar simţ istoric, pentru a ajunge să spui asemenea absurdităţi.

401 Despre atitudinea lui Giotto faţă de Arnolfo di Cambio vezi: Thode, *Giotto*, Bielefeld und Leipzig, 1899, p. 48; Swarzenski, „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1904, p. 101; Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 77—78; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 130—132; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 173; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, München, 1929, p. 47; Martius, *Die Franziskuslegende in der Ober-*

kirche von S. Francesco in Assisi..., p. 138—139; Middeldorf und Paatz în „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1932 (III), H, VIII, p. 515—516; Keller în „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1935 (LVI), p. 43; Fiocco, *Giotto e Arnolfo*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 221—239. Atît Cavallini cît și Giotto trebuie să fi cunoscut, de asemenea, operele lui Niccolo Pisano, care le-au produs, probabil, o puternică impresie.

402 În favoarea influenței lui Giovanni Pisano se pronunță Tikkanen (*Der malerische Stil Giottos*, Helsingfors, 1884, p. 2, 22, 46), Thode (*Giotto*, p. 47—48), Sirén (*Giotto*, Stockholm, 1907, p. 36), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., p. 97—98, 280), Rosenthal (*Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 143) și Berenson (*Pitture italiane*, p. 200). Neagă această influență Martius (*Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 137—138) și Toesca (*Giotto*, „Enciclopedia Italiana", p. 218). Acceptînd legătura lui Giotto cu Giovanni Pisano, trebuie admisă implicit o puternică influență gotică asupra lui Giotto. Din punctul meu de vedere, arta lui Giotto constituie o antiteză a goticului, un fel de negare a lui. Iată de ce, pentru mine sînt cu totul inadmisibile părerile lui Wulff (*Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 221 și urm., 308 și urm.), ale lui Romdahl (*Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1911, p. 3 și urm.; Id. *Le gothique français comme élément constitutif chez Giotto*, „Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art", 1921, II—1, Paris, 1924, p. 226—232), Gisau (*Die Meissner Bildwerke*, Burg, 1936, p. 11—12), Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle, 1939, p. 28—32), Jantzen (*Giotto und der gotische Stil*, „Das Werk des Künstlers", 1939/40 (I) p. 441 și urm.) care consideră stilul lui Giotto ca decurgînd din miniatura gotică și din sculptura monumentală franceză. Dacă Giotto a apelat la sculptura gotică în căutarea unor impulsuri către construirea plastică a figurilor, el ar fi putut ușor să capete aceste impulsuri de la lucrările lui Arnolfo di Cambio care conțineau în stare pură tradițiile antice. Forma gotică frîntă întîlnită în unele picturi murale ale lui Giotto (de exemplu, Maria în scena *Logodna Fecioarei* și în *Procesiunea de nuntă a Mariei*) nu este tipică pentru stilul maestrului căruia îi plăcea să zugrăvească figuri greoaie, masive, crescute parcă din pămînt. Aici Giotto plătește, în mod excepțional, tribut modei. Comp. Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocefisso gotico doloroso*, „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 1938, (II), p. 246—247.

403 Aceste probleme au fost elucidate cel mai deplin în cartea corectă, dar puțin originală a lui Mar-

tius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung*. Berlin, 1932. Autorul acestei cărți a așezat în trei tabele minuțios elaborate, toate punctele de vedere expuse vreodată asupra picturilor murale din Assisi și asupra operelor lui Giotto. În general, autorul a ajuns la concluzii juste dar nu se hotărăște să le argumenteze destul de energic, din care cauză, aceste concluzii suferă de eclectism și de un caracter cam vag.

[404] Cea mai convingătoare clasificare a picturilor din Assisi a fost dată de Nicholson (*The Roman School at Assisi*, „Art Bulletin", 1930, p. 270—300). La o clasificare aproape analoagă am ajuns eu, în 1926, Comp. Lochoff, *Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella Basilica Superiore di Assisi*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 240—270 și Coletti, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.

[405] În aceste fresce se simt ecouri ale stilului lui Torriti. Comp. paralelismele în articolul lui Nicholson, *The Roman School at Assisi*, desenele 10, 11, 12 și 13.

[406] Solide puncte de sprijin pentru datarea celor două registre de sus ale picturilor din nava longitudinală reprezintă analogiile stilistice dintre *Nașterea lui Cristos* și mozaicul lui Cavallini pe aceeași temă din Santa Maria in Trastevere (1291) și dintre *Esau in fața lui Isaac* și fresca lui Cavallini (mai precis fragmentul de frescă) înfățișînd același subiect în Santa Cecilia in Trastevere (1293). Vezi: Aubert, *Cimabue-Frage*, Leipzig, 1907, pl. 46. Aceste analogii fac mai acceptabilă datarea (aprox. 1292-aprox. 1296) propusă de Nicholson (*The Roman School at Assisi*, p. 274) decît datarea acceptată de majoritatea cercetătorilor și localizată în timpul guvernării papei Nicolae IV (1288—1292), care provenea din ordinul franciscan.

[407] Excepții constituie doar frescele bolții, care-i reprezintă pe sf. Francisc, pe Ioan Botezătorul, pe Cristos și pe Maria. Sînt toate motivele să vedem, aici, mîna lui Torriti. Comp. Soldati, *Nota su Jacopo Torriti*, „L'Arte", 1928, p. 247 și urm.

[408] Maestrului lui Isaac, pe care Mather îl identifică în mod nejustificat cu Gaddo Gaddi, îi aparțin următoarele picturi murale, în majoritate foarte prost conservate: *Iacov în fața lui Isaac*, *Esau în fața lui Isaac*, *Vînzarea lui Iosif de către frații săi*, *Iosif și frații săi*, *Botezul*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Plîngerea*, *Invierea*. Mather îi mai atribuie *Uciderea lui Abel*, *Cristos între farisei* și *Cele trei Marii la mormînt*.

[409] Thode, *Giotto*, p. 250; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 225; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 12, 69; Berenson, *Pitture italiane*, p. 201; D'Ancona, *Les pri-*

mitifs italiens, p. 151—152; Cecchi, *Giotto*, p. 8 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 50. Coletti (*Nota sugli esordi di Giotto*, „La Critica d'Arte", 1937, (II), p. 124—130) atribuie lui Giotto majoritatea frescelor din acest grup, în afară de cele două scene cu Isaac. Lochoff (*Gli affreschi dell'antico e nuovo testamento nella Basilica Superiore di Assisi*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 240—270) este înclinat să-i atribuie lui Giotto numai patru fresce: *Pietà*, *Invierea*, *Inălțarea* și *Coborîrea Sf. Duh.*

410 Cei care atribuie ciclul sf. Francisc lui Giotto, îi atribuie de obicei și acest grup de picturi.

411 Comp. îngerul din *Inălțarea* cu îngerul din Santa Cecilia in Trastevere. Pentru bolțile casetate ale edificiului ce se înalță în planul secund în scena *Pogorîrea Sf. Duh*, comp. tronul din *Bunavestire* în Santa Maria in Trastevere și friza decorativă din Santa Maria Maggiore.

412 Vezi Schmarsow, *Kompositionsgezetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, Leipzig, 1918, p. 103.

413 Există toate motivele să credem că picturile de pe peretele de la intrare și de pe bolta limitrofă și arcele alăturate au fost realizate de autorul ciclului sf. Francisc. Comp. pe sf. Grigore cu papa Inocențiu III și pe sf. Ieronim cu bătrînul aflat în spatele lui în scena a 7-a (Inocențiu III își proclamă regula).

414 Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl. p. 177—210. În cea de a doua ediție a cărții sale, Rintelen a îndulcit întrucîtva caracterizarea făcută ciclului sf. Francisc, din care cauză, această caracterizare a avut mai degrabă de pierdut decît de cîștigat.

415 Sînt deosebit de caracteristice următoarele afirmații ale lui Rintelen (*Ibid.* p. 185, 194, 207, 208): „an die Stelle der phantasievollen Unbestimmtheit Giottos tritt kalte, bis zum grob Handgreiflichen gehende Natürlichkeit", „er [autorul legendei sf. Francisc] weiss nicht, was Wärme plastischer Tiefenwirkung ist, und er weiss auch nicht, dass jedes Stück im Bilde dienen mus, die Fläche in Raum umzuwandeln"; „die Figuren des Malers der Franzlegende bestechen, um auf dei Dauer zu enttäuschen"; „den Begriff der Persönlichkeit als eines sinnlich fühlenden und fein reagierenden Wesens, der bei Giotto herrscht, kennt der Meister der Franziskuslegende nicht" („în locul fanteziei despre caracterul indefinit al lui Giotto este avansată naturalețea rece, învecinată cu palpabilitatea grosolană"; „el [adică autorul legendei sf. Francisc] nu cunoaște căldura plasticității sau compoziția tridimensională și nu știe, de asemenea, că fiecare parte a tabloului trebuie să înlesnească traducerea suprafeței plane în spațiu": „fi-

gurile autorului legendei sf. Francisc te captivează la început pentru ca după aceea să te dezamăgească"; „înțelegerea personalității ca ființă ce simte și reacționează, înțelegerea dominantă la Giotto, îi este străină maestrului legendei sf. Francisc"). Încercarea lui Cecchi (*Giotto*, p. 27—61) de a reabilita ciclul sf. Francisc pe care-l atribuie, asemenea lui Berenson și lui Toesca, tînărului Giotto nu este, după mine, deloc convingătoare. Această încercare se bazează nu pe analiza serioasă a frescelor, ci pe o interpretare profund subiectivă și prin urmare profund „literară". Comp. analiza ciclului sf. Francisc, în cartea: Offner, *Giotto, non-Giotto*, p. 259—268.

416 Comp. Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, p. 19: „Despite many interesting features, we can rarely escape the impression that we are facing large illustrations in which the litterary text outweighs the formal conception of the artist" („Cu toate trăsăturile interesante, multe la număr, este totuși greu de evitat impresia că privim niște mari ilustrații în care textul literar domină asupra concepției formale a artistului".)

417 Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, II, p. 157.

418 Vasari-Milanesi, *Vite*, I, p. 377.

419 Pentru această datare servesc drept punct de sprijin răstignirea și icoana Fecioarei din scena 22 *(Predica lui Ieronim din Assisi)* care reproduc, fără îndoială, tablouri contemporane. Ca tip iconografic și ca stil, răstignirea ocupă un loc intermediar între crucificările trecentiste timpurii (Sandberg-Vavalà, *La croce depinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929, desenele 556—557 — „croce astile" în galeria din Perugia, sf. sec. XIII — începutul sec. XIV, crucifixul din 1301, lucrat de Deodato Orlandi în San Miniato al Tedesco constituie o analogie destul de apropiată) și fresca lui Giotto de la Padova, iar icoana cu chipul Maicii Domnului — între Madonele de la sfîrșitul secolului al XIII-lea (tipul Madonei din Mosciano) și începutul secolului al XIV-lea (tipul Madonei aparținînd Maestrului sf. Cecilia în San Giorgio sulla Costa din Florența). Analogia cu crucifixul lui Deodato Orlandi este deosebit de importantă pentru dotarea frescei din Assisi. Noua schemă „gotică" a răstignirii, însușită de Giotto a fost elaborată probabil în cercul lui Cavallini încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. Din păcate, crucifixul înfățișat în fresca din Assisi, atît de esențial pentru stabilirea genezei noului tip „gotic" de răstignire n-a fost folosit de Sandberg-Vavalà în lucrarea ei monumentală, ceea ce a lipsit-o de posibilitatea de a pune apariția acestui tip în legătură cu Cavallini. Comp. Oertel, *Giotto-Ausstellung in Flo-*

renz, „Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1937, p. 225—227.

420 Este ceea ce au și făcut de fapt cei mai serioși dintre cercetătorii care i-au atribuit ciclul lui Giotto. Vezi Thode, *Giotto*, p. 46; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 30; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 290. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francisco in Assisi*, II, p. 159; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 42; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 16; Berenson, *Pitture italiane*, p. 200; Mather, *The Isaac Master*, p. 10; Salmi, *Giotto pittore*, „Illustrazione Toscana", 1937 (XV), Nr. 4, 1—21; Id., *Le origini dell'arte di Giotto*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 193—220 (datează ciclul între anii 1296—1303); Mather, *Giotto's St. Francis Series at Assisi historically considered*, „Art Bulletin", 1943 (XXV), p. 104—106. Comp. nota 224. Datarea ciclului în anii 90 ai secolului al XIII-lea nu este posibilă întrucît toate operele de pictură din acest timp (inclusiv mozaicurile și frescele romane) trădează un stil mai arhaic. Într-o contradicție și mai flagrantă cad istoricii artei care văd în ciclul respectiv o lucrare a lui Giotto de la începutul secolului al XIV-lea de pildă, vezi Bayet, *Giotto*, Paris, 1907, p. 157; Langton Douglas, comentarii la Crowe și Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, London, 1903, II, p. 21). Pentru o asemenea datare, principala piedică o constituie faptul absolut neverosimil al realizării aproape simultane de către artist a două cicluri atît de diferite ca stil, cum sînt ciclul din Assisi și cel din Padova. Datarea lui Supino (*Giotto*, p. 169) care atribuie ciclul lui Giotto și consideră că a fost realizat între anii 1306—1310 (adică în epoca de după realizarea picturilor padovane) este atît de absurdă încît nici nu poate fi luată serios în considerație.

421 În favoarea acestui punct de vedere care n-a devenit, din păcate, dominant, s-au pronunțat următorii autori: Witte („Kunstblatt", 1821, Nr. 40, p. 166); Rumohr (*Italienische Forschungen*, 1827, II, p. 269), Burckhardt (*Cicerone*, 1860, III, p. 746 și urm.), Kallab (*Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert*, p. 41), Wickhoff (*Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Herausgegeben von Dvořák*, Berlin, 1913, II, p. 391—399), Aubert (*Cimabue-Frage*, p. 77), Rintelen (*Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 177—210), Skvorțov (*Freski Cavallini*, p. 41), Schmarsow (*Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 117 — Schmarsow atribuie ciclul lui Rusuti), Perkins („Rassegna d'Arte", 1918, p. 39, 41 și „Burlington Magazine", 1939, August, p. 85), Hausenstein (*Giotto*, Berlin, 1923, p. 304), Rosenthal (*Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 218), Weigelt (*Giotto*, p. L), Gy-Wilde

(Giotto Studien, „Wiener Jahrbuch", 1930); Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 148), Offner (*Giotto, non-Giotto*, „Burlington Magazine", 1939, June, p. 259—268; September, p. 95—113).

[422] Numai prin rezultatul temerii de a recunoaște această teză se poate explica de ce Rintelen *(Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 209) și Weigelt *(Giotto*, p. 233) nu s-au hotărît să dateze legenda sf. Francisc ca anterioară picturilor padovane. Din punctul lor de vedere, autorul legendei se bazează pe realizările lui Giotto. Aici se face simțită, fără îndoială, tradiția rutinară ale cărei rădăcini le întîlnim în următoarea afirmație, profund greșită a lui Thode: „Hätte ein Anderer als dieser [adică Giotto] die Bilder gemalt, so wäre eben dieser Andere Begründer der neueren Kunst und von Giottos grössten Ruhm bliebe wenig übrig mehr" („Dacă altcineva și nu Giotto a pictat aceste fresce, atunci acela ar fi fost întemeietorul noii arte și din marea glorie, de care se bucură Giotto, prea puțin ar fi rămas". Thode, *Franz von Assisi*, Berlin, 1904, p. 115—116). Un asemenea larg curent realist cum și-a făcut apariția în Italia, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, n-ar fi putut să se bazeze numai pe creația unui singur artist, ci a fost condiționat de activitatea unei întregi pleiade de artiști care au lucrat simultan și care își aveau originea în reforma lui Cavallini.

[423] Deja Aubert *(Cimabue-Frage*, p. 64—78), Sirén *(Giotto and some of his Followers*, p. 18—19) și Van Marle *(The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45) au remarcat o seamă de analogii între ciclul sf. Francisc și operele din ambianța romană, dar ei nu s-au hotărît să despartă ciclul respectiv de Giotto. Schmarsow *(Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 116—119) a atribuit ciclul lui Rusuti, dar fără suficiente temeiuri, recunoscînd astfel apartenența lui la școala romană, căreia i-a dat însă o interpretare greșită, întrucît a supraestimat mult importanța gotică pentru dezvoltarea ei. Rintelen *(Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 210), este foarte sceptic față de posibilitatea ca ciclul să fie pus pe seama școlii romane. În favoarea școlii romane s-au pronunțat doi dintre cei mai tineri cercetători: Gy-Wilde *(Giotto-Studien)* și Martius *(Die Franziskuslegende in der Oberkirchen von Francesco in Assisi...*, p. 136, 148).

[424] Cf. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 71—72; Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 7. Schmarsow consideră că acest sistem decorativ își are obîrșia încă în tradiția romană (picturile din San Pietro în Ferentillo). Nu există însă nici o îndoială că autorii ciclului Sf. Francisc l-au preluat din pictura romană ca și coloanele răsucite, împodobite cu mozaicuri ornamentale

în stilul Cosmata. Coloanele răsucite figurau și în frescele dispărute ale lui Cavallini din bazilica Sf. Pavel (vezi Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom*, p. 6). Le întîlnim, de asemenea, în picturile murale din Santa Maria di Donna Regina. Coloanele răsucite din mozaicurile cupolei Baptisteriului din Florența (foto Alinari 3740, 3741; Brogi 15477, 15972, 15476), au un caracter preponderent ornamental și nu iluzionist (ca în Assisi) existînd toate motivele să presupunem că ele au fost folosite de mozaicari ca motiv decorativ pur roman.

425 De comparat detaliile arhitecturale ale edificiilor din scenele 5, 8, 9, 11, 16, 25 și 26 (pl. 79, 81, 82, 84, 87, 92) cu tronul din mozaicul *Bunavestire* de Cavallini, în Santa Maria in Trastevere (pl. 66) și cu plafonul culisei arhitecturale din mozaicul *Nașterea Maicii Domnului* din același lăcaș (pl. 65).

426 Cf. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 66.

427 Cf. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45.

428 Este interesant, de asemenea, de comparat complicatele construcții arhitecturale din scenele 5 și 8 (pl. 73, 81) cu „suprastructura" de deasupra interiorului în care este înfățișat în mozaic *Visul patricianului Giovanni* (pl. 98).

429 De comparat peretele tratat à rustica din scena 10 (pl. 88) cu motivul asemănător din fresca napolitană înfățișînd scena cu *Pilat predîndu-l pe Cristos iudeilor* (pl. 101). Loggia întîlnită aici și care se repetă în fresca înfățișînd-o pe Sf. Agnesa trimisă la execuție (pl. 100) își găsește, de asemenea, analogie în picturile murale din Assisi (scena 11, pl. 84).

430 De comparat umbrarul împodobit cu colonete din scena 16 cu edificiul înfățișat în desenul din fol. 112. Vezi: Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters-und Pauls-Basiliken in Rom*, desenul 25.

431 Cf. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi*, p. 30 și Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 45.

432 De comparat ciborium-ul din scena 13 (pl. 85) cu ciboriile lui Arnolfo di Cambio în San Paolo fuori le Mura și în Santa Cecilia in Trastevere (pl. 36, 37).

433 În această privință este deosebit de instructivă comparația îngerilor din scenele 9, 20 și 26 (pl. 82, 92) cu îngerii lui Cavallini din Santa Cecilia in Trastevere (pl. 72).

434 Vezi nota 342.

435 Primul care a atras atenția asupra acestui fapt a fost Witte („Kunstblatt, 1820. Nr. 40, p. 166, care

a făcut încă din anul 1821 o clasificare excepţional de precisă (primul maestru, scenele 1—19; al doilea, scenele 19—25; al treilea, scenele 26—28). Clasificările mai tîrzii (Köhler, *Von der ältesten italienischen Malerei*, „Kunstblatt", 1827, Nr. 42; Laderchi, *Giotto*, „Nuova-Antologia", 1867, p. 52; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 32, 320; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 290; Moltesen, *Giotto und die Meister der Franzlegende*, Kopenhagen, 1930; Johansen, *Giotto in Assisi*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1930, p. 130—136) au contribuit puţin la rezolvarea acestei probleme foarte complexe, pe care ele mai degrabă au încurcat-o în loc s-o clarifice. Romdahl *(Giotto und die Franziskuslegende in der Oberkirche in San Francesco, Tidsrift för Konstnetenskab*, (imprimare separată, f.a.) atribuie ciclul sf. Francisc unui număr de patru artişti dintre care unul este, în opinia lui, Giotto.

436 Thode *(Franz von Assisi*, 1 Aufl., p. 251, 555) este primul care a remarcat asemănarea ultimelor scene ale legendei sf. Francisc cu icoana istoriată a sf. Cecilia, din Uffizi. Fry *(Vision and Design*, London, 1928, p. 156) îi atribuie „Maestrului sf. Cecilia" ultimele trei scene ale legendei, A. Venturi *(Storia dell'arte italiana*, V, p. 289—290) — ultimele patru scene, Sirén *(Giotto and some of his Followers*, p. 15—16) — prima scenă şi pe ultimele patru, Toesca *(Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 75) — ultimele trei scene şi numai parţial pe cea de-a 25-a, Vitzthum—Volbach *(Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924, p. 266) şi Offner *(A Great Madonna by the St. Cecilia Master*, p. 97) — pe prima şi pe ultimele trei, Van Marle *(The Development of Italian Schools of Painting*, III, p. 284) — ultimele patru scene şi pe ultima numai parţial. Berenson nu consideră posibilă identificarea Maestrului sf. Cecilia cu autorul ultimelor trei scene ale ciclului franciscan.

437 De comparat următoarele scene: *Sf. Francisc rupe relaţiile cu tatăl său* (5), *Inocenţiu III aprobă statutul ordinului* (7), *Sf. Francisc în faţa sultanului* (11), *Apariţia sf. Francisc în Arles* (18), *Sf. Francisc primind stigmatele* (19), *Moartea sf. Francisc* (20).

438 În favoarea acestei propuneri se pronunţă Gy. Wilde, *Giotto-Studien*, „Wiener Jahrbuch", 1930 (VII). Numai că ea comite o eroare cînd datează ciclul sf. Francisc în deceniile 1—2 ale secolului al XIV-lea.

439 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, ed. Schlosser, I, p. 39.

440 Ibid., p. 136.

441 Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma, 1625, p. 575; Mancini, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, ed. Schudt, Leipzig, 1923, p. 61;

Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi a Roma*, Napoli, 1638, p. 28; Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763, p. 47; Nibbi, *Roma nell'anno M. D. CCCXXXVIII parte prima moderna*, p. 219; Armellini, *Le chiese di Roma*, Roma, 1891, p. 667; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, p. 1019, 1205; Busuioceanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana*, „Ephemeris dacoromana", 1925 (III), p. 281—282. Biserica San Francesco a Ripa, care aparținea în anul 1229 ordinului franciscan a fost transformată în mod radical de către contele Ridolfo d'Anguillara. Frescele lui Cavallini au fost realizate nu mai tîrziu de jumătatea anilor '80. În 1625 le mai putea vedea Mancini care, în mod eronat, i le-a atribuit lui Rusuti. Frescele au dispărut cu ocazia transformării bisericii în anul 1673.

442 Cf. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 73—74; Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, p. 218. Pentru iconografia franciscană, vezi Thode, *Franz von Assisi;* Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, p. 257 și urm. Lazzareschi, *Un nuovo contributo alla studio della iconografia francescana*, „Bollettino della R. Deput di Storia Patria per l'Umbria", 1909, p. 431 și urm.; Facchinetti, *Iconografia francescana,* Milano, 1924; Tarchiani, *San Francesco nell'arte dei secoli XIII e XIV*, „Illustrazione Italiana", numărul de crăciun și de anul nou pe 1925—1926; Bughetti, *Vita e miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV*, „Archivum Franciscanum Historicum", 1926 (XIX); D'Ancona, *Les primitifs italiens,* p. 47. Discutabil abordează problema iconografiei franciscane Cecchi *(Giotto*, p. 81—82) atunci cînd afirmă că autorul acestui ciclu, Giotto, a trebuit „să creeze din nou această iconografie". Astfel, Cecchi nu ține seamă nu numai de lucrările iconarilor din ducento, dar nici de picturile murale ale lui Cavallini din San Francesco a Ripa, care au avut o importanță cardinală pentru întreaga iconografie franciscană.

443 Van Marle, *Il Maestro di San Francesco*, „Rassegna d'Arte", 1919, p. 9 și urm.; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, II, desenul 78—79.

444 Sirén, *ibid.* II desenele 12, 24, 45, 64; Van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting,* III, desenul 179; foto Alinari 36630.

445 Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei*, p. 228.

446 Nu am abordat intenționat icoana *Sf. Francisc primind stigmatele* de la Luvru, întrucît această operă este relativ tîrzie și este o lucrare de școală, ieșită din atelierul lui Giotto și care nu contribuie cîtuși de

puţin la clarificarea genezei iconografiei franciscane. Cele trei scene din viaţa Sf. Francisc, înfăţişate în partea de jos a icoanei, îşi au izvorul de inspiraţie în ciclul de la Assisi, fără a se putea trage de aici concluzia că acesta îi aparţine lui Giotto. Probabil elevului lui Giotto care a executat această icoană i-a fost dată în mod special sarcina de a reproduce frescele din renumitul sanctuar franciscan din Assisi. De comparat aprecierea mai justă a acestei icoane din următoarele lucrări: Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2 Aufl., p. 222 şi Weigelt, *Giotto*, p. 238—239. Cf. Martinus, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 144—146; Mather, *Giotto and the Stigmatisation*, „Art Studies", 1931, (VIII), p. 49 şi urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 183; Gamba, *Giotto*, p. 10; Toesca, *Giotto*, „Enciclopedia Italiana", XVIII, p. 215; Cecchi, *Giotto*, p. 63.

447 Thode, *Giotto*, p. 75 (atribuie picturile lui *Giotto* şi le datează la începutul secolului al XIV-lea); A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 454—462 (implică aici şcoala lui Giotto); Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, p. 97—105, 226, II, pl. 79—84 (îl identifică pe autorul acestor picturi cu Stefano Fiorentino amintit de izvoare şi-i atribuie acestuia, fără suficient temei, o serie de tablouri); Supino, *Giotto*, p. 296—302 (atribuie frescele discipolilor lui Giotto care au luat parte în repictarea bisericii superioare din Assisi şi din Cappella dell'Arena din Padova); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 227—240 (le atribuie lui Pseudo Maestro Stefano); Supino, *La cappella di Gian Gaetano Orsini*, „Bollettino d'Arte", 1926, (VI), p. 131 şi urm.; Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 133—135; Berenson, *Pitture italiane*, p. 202. Majoritatea cercetătorilor au datat legenda sf. Nicolae ante 1316, bazîndu-se pe o identificare greşită a uneia dintre figurile donatorilor, înfăţişate în capelă, cu fratele lui Napoleone Orsini care a primit scufa de cardinal în anul 1316 (în realitate, însă, aici este înfăţişat, cum a demonstrat Supino, un nepot al lui Orsini).

448 Vezi Supino, *Giotto*, p. 297.

449 Apartenenţa picturilor din capela Orsini şcolii romane este demonstrată, după opinia noastră, şi prin asemănarea ei cu frescele şcolii din Rimini care au fost realizate sub influenţa indubitabilă a şcolii romane. Cf. Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi...*, p. 146—147.

450 Thode, *Giotto*, p. 53—55 (atribuie ambele fresce lui Giotto); Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokry-*

phen, 2 Aufl., p. 208; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 267 (atribuie picturile, fără suficient temei, așa-numitului „Master of the Life of the Virgin"); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 237—240 (remarcă influența lui Pseudo Maestro Stefano); Weigelt, *Giotto*, p. L, 236; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, p. 51 (le atribuie „Maestrului alegoriilor"); Berenson, *Pitture italiane*, p. 202.

451 Rintelen, *Giotto, und die Giotto-Apokryphen*, 1 Aufl., 2 Aufl.

452 Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932, p. 62—74.

453 Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, I, München, 1927, p. 29—38; Cf. Alpatov. *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 162—168.

454 Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, p. 112—113.

455 Tocmai această dispoziție a dus la formele monstruoase de ascetism.

456 Cea mai mare putere de convingere poetică este atinsă de Dante atunci cînd el depășește spiritul scolasticii și alegorismul tradițional.

457 Cf. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, p. 67—77 (cu indicarea literaturii respective a problemei); Rosenthal, *Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg, 1927, p. 210—212.

458 Despre etosul lui Polygnot, vezi detaliat în cartea lui Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, München, 1923, p. 646—650. Etosul antic se întemeia pe kalokagathie, în timp ce etosul creștin al lui Giotto nu are ca premisă această noțiune centrală pentru estetica grecească. Asemenea lui Polygnot, Giotto i-a înfățișat pe oameni cum ei ar fi trebuit să fie, pictîndu-i nu într-o stare schimbătoare, ci într-una liniștită, de echilibru. Numai că el încalcă echilibrul pur antic dintre frumusețea morală și cea fizică, fapt datorită căruia personajele sale se deosebesc principial de imaginile frumoase, la modul ideal, ale artei antice.

459 *Philippi Villani de famosis civibus*, p. 74 (în cartea *Il libro di Antonio Billi*. Herausgegeben von K. Frey, Berlin, 1892).

460 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Schlosser, I, p. 35—37.

461 Vasari—Milanesi, I, *Vita di Giotto*.

462 Ibid. p. 378.

463 Ibid. p. 372.

464 *Le novelle di Franco Sacchetti*, Milano, 1888, novella LXXV (există traducerea ei în rusă: F. Sacchetti. *Celoveceskaia komedia*, Moskva, 1917, p. 146).

[465] Prima ediţie a cărţii lui Thode (*Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*) a apărut în anul 1885.

[466] Berenson, *Pitture italiane*, p. 62—74.

[467] Cf. L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, „L'Arte", p. 53.

[468] Cf. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*.

[469] Cf. L. Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, p. 53 şi Hetzer, *Tizian, Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt am Main, 1935, p. 18—24.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text:

1. Baptisteriul din Florența. Plan.
2. Biserica Santa Maria Novella. Plan.
3. Biserica Badia din Florența. Secțiune longitudi-
4. Biserica Santa Croce. Plan.
   nală și transversală.
5. Imaginea unui interior pe un crater ceramic din sudul italic. Sec. IV. î.e.n. Muzeul din Hamburg
6. Schema perspectivei antice folosită la zugrăvirea unui plafon casetat.
7. Distribuirea punctelor de fugă ale liniilor în perspectiva antică.
8. *Ispitirea lui Iosif de către nevasta lui Putifar.* Desen din anul 1634 după o frescă dispărută a lui Cavallini, din bazilica Sf. Pavel din Roma.

În afara textului:

1. Baptisteriul din Florența. Fațada dinspre piață. Sec. XII — începutul sec. XIII.
2. Baptisteriul din Florența. Detaliu din fațadă. Sec. XII.
3. Baptisteriul din Florența. Interior. Sec. XII.
4. Baptisteriul din Florența. Interior, galeria falsă de la etajul II. Sec. XII
5. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Fațada. Sfîrșitul sec. XI — începutul sec. XIII.
6. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Vedere interioară. sec. XI—XII.
7. Biserica San Miniato al Monte din Florența. Absida. Sec. XI—XII.
8. Biserica Badia din Fiesole. Fațada. A doua jumătate a sec. XII.

9. Biserica Collegiata din Empoli. Fațada. Între 1093 și jumătatea sec. XII. Partea superioară reconstruită în sec. XVIII.
10. Biserica San Salvatore din Florența. Fațada. Sfîrșitul sec. XII — începutul sec. XIII.
11. Biserica Sant' Iacopo Soprarno din Florența. Fațada. Sfîrșitul sec. XII — începutul sec. XIII.
12. Biserica Santa Maria Novella din Florența. Nava longitudinală. Ultimul sfert al sec. XIII (după proiectul din anii 1245—1246).
13. N. Pisano, Biserica Santa Trinità din Florența. Vedere interioară. Construcție începută în anul 1258.
14. Arnolfo di Cambio, Biserica Badia din Florența. Fațada. 1284—1310.
15. Arnolfo di Cambio, Biserica Santa Croce din Florența. Vedere interioară. Construcție începută în anul 1295.
16. Fațada catedralei din Florența. Desen din sec. XVI.
17. N. Pisano. Amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
18. N. Pisano. *Buna Vestire* și *Nașterea lui Cristos*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
19. N. Pisano, *Închinarea magilor*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
20. N. Pisano, *Prezentarea la templu*. Relief de pe amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
21. N. Pisano, *Alegoria Forței*. Figură de colț din amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
22. N. Pisano, *Alegoria Dragostei*. Figură de colț din amvonul baptisteriului din Pisa. 1260.
23. N. Pisano, *Uciderea pruncilor*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
24. N. Pisano, *Răstignirea*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
25. N. Pisano, *Drepții din „Judecata de apoi"*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
26. N. Pisano, *Păcătoșii din „Judecata de apoi"*. Relief de pe amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
27. N. Pisano, *Madona*. Figură de colț din amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
28. N. Pisano, *Sibile*. Figuri de colț din amvonul catedralei din Siena. 1265—1268.
29. Arnolfo di Cambio, Relief reprezentînd un parastas. Fragment din mormîntul cardinalului Annibaldi della Molara. Biserica San Giovanni in Laterano, Roma, 1276.
30. Arnolfo di Cambio, Fragment de fîntînă. Pinacoteca din Perugia. Sfîrșitul anilor '70 — începutul anilor '80 ai sec. XIII.
31. Arnolfo di Cambio, Fragment de fîntînă. Pinacoteca din Perugia. Sfîrșitul anilor '70 — începutul anilor '80 ai sec. XIII.

32. Arnolfo di Cambio, Mormîntul cardinalului Guillaume de Braye. Biserica San Domenico din Orvieto. Cca. 1282.
33. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormîntul cardinalului Guillaume de Braye Cca. 1282.
34. Arnolfo di Cambio, Figura unui diacon. Detaliu din mormîntul cardinalului Guillaume de Braye Cca. 1282.
35. Arnolfo di Cambio. Figura cardinalului Guillaume de Braye. Fragment din mormîntul din Orvieto. Cca. 1282.
36. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica San Paolo fuori le Mura, Roma, 1285.
37. Atelierul lui Arnolfo di Cambio, Ciborium-ul din biserica Santa Cecilia in Trastevere, Roma. 1293.
38. Arnolfo di Cambio, Mormîntul papei Grigore IV. Biserica Santa Maria in Aracoeli. 1285—1287.
39. Arnolfo di Cambio, *Închinarea magilor.* Santa Maria Maggiore. Roma. 1289.
40. Arnolfo di Cambio, *Plîngerea Mariei.* Muzeu din Berlin. 1300.
41. Arnolfo di Cambio. Statuia unei sfinte necunoscute. Muzeul național din Florența. Cca. 1300.
42. Arnolfo di Cambio, *Buna Vestire.* Muzeul Victoria and Albert. Londra. Cca. 1290—1295.
43. Arnolfo di Cambio, *Sf. Gheorghe.* Relief din portalul bisericii San Giorgio din Florența. Cca. 1285—1290.
44 G. Pisano, *Madona.* Camposanto din Pisa. Cca. 1276.
45. G. Pisano, *Madona.* Sacristia catedralei din Pisa. 1298.
46. G. Pisano, Portalul principal al Baptisteriului din Pisa. Începutul sec. XIV.
47. G. Pisano, Statuia unei Madone din baptisteriul din Pisa. Începutul sec. XIV.
48. G. Pisano, *Madona.* Cappella dell'Arena, Padova, Cca. 1305.
49. G. Pisano, *Madona.* Catedrala din Prato. 1317—1320.
50. G. Pisano, Amvonul din biserica Sant'Andrea, Pistoia, 1301.
51. G. Pisano, *Sibilă.* Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
52. G. Pisano, *Sibilă.* Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
53. G. Pisano. *Sibilă.* Figură de colț din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
54. G. Pisano, *Închinarea magilor.* Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia, 1301.
55. G. Pisano, *Uciderea pruncilor.* Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia, 1301.

56. G. Pisano, *Răstignirea.* Relief din amvonul bisericii Sant'Andrea din Pistoia. 1301.
57. G. Pisano. Amvonul Catedralei din Pisa. 1302—1310.
58. G. Pisano. *Uciderea pruncilor.* Relief din amvonul catedralei din Pisa, 1302—1310.
59. G. Pisano, *Răstignirea.* Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
60. G. Pisano, *Păcătoşii din „Judecata de apoi".* Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
61. G. Pisano, *Drepţii din „Judecata de apoi".* Relief din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
62. G. Pisano, *Hercule.* Statuie din amvonul catedralei din Pisa. 1302—1310.
63. Şcoala romană, *Profet şi friză din nişe.* Frescă din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. Sfîrşitul anilor '80 — începutul anilor '90 ai sec. XIII.
64. P. Cavallini, *Madona cu Sf. Hrisogon şi Iacob.* Mozaic din biserica San Hrisogon, Roma, Anii '80 ai sec. XIII.
65. P. Cavallini, *Naşterea Maicii Domnului.* Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma. 1291.
66. P. Cavallini, *Buna Vestire.* Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma, 1291.
67. P. Cavallini, *Prezentarea la templu.* Mozaic din biserica Santa Maria in Trastevere. Roma, 1291.
68. P. Cavallini, *Cristos din „Judecata de apoi".* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere Roma. Cca. 1293.
69. P. Cavallini, *Apostoli din „Judecata de apoi".* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
70. P. Cavallini, *Apostoli din „Judecata de apoi".* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
71. P. Cavallini. *Apostoli şi Ioan Botezătorul din „Judecata de apoi".* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
72. P. Cavallini, *Îngeri din „Judecata de apoi".* Frescă din biserica Santa Cecilia in Trastevere. Roma. Cca. 1293.
73. Torriti, *Buna Vestire.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. 1296 (?)
74. Torriti, *Prezentarea la templu.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore. Roma. 1296 (?)
75. Şcoala romană. *Nunta din Cana.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi, 1292—1296.
76. Maestrul lui Isaac, *Iacob în faţa lui Isaac.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi, 1292—1296.

77. Maestrul lui Isaac, *Esau în fața lui Isaac*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi, 1292—1296.

78. Maestrul Sf. Cecilia, *Schilodul prezicîndu-i tînărului Francisc viitoarea slavă*. Fresca din biserica superioară San Francesco Assisi. Cca 1300—1304.

79. Școala romană. *Francisc renegîndu-și tatăl*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca 1300—1304.

80. Școala romană. *Papei Inocențiu III i se arată în vis sf. Francisc sprijinind biserica*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

81. Școala romană. *Arătarea miraculoasă a sf. Francisc frăției*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

82. Școala romană. *Arătarea tronurilor cerești*. Frescă din biserica superioară sf. Francisc. Assisi. Cca. 1300—1304.

83. Școala romană, *Izgonirea demonilor din Arezzo*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

84. Școala romană, *Sf. Francisc în fața sultanului*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

85. Școala romană, *Sărbătorirea Crăciunului în Greccio*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

86. Școala romană, *Descoperirea miraculoasă a izvorului*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

87. Școala romană, *Moartea seniorului din Celano*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

88. Școala romană, *Sf. Francisc predicînd în fața papei Honorius III*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

89. Școala romană, *Apariția sf. Francisc în timpul predicii ținute de Antonio din Padova în Arles*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

90. Școala romană, *Moartea fratelui Augustin și vedenia episcopului Guido din Assisi*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

91. Școala romană, *Convertirea lui Ieronim din Assisi*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

92. Maestrul Sf. Cecilia, *Vindecarea celui rănit de tîlhari*. Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.

93. Maestrul Sf. Cecilia, *Învierea unei păcătoase nepocăite.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
94. Maestrul Sf. Cecilia, *Eliberarea din temniță a lui Pietro din Assisi învinuit de erezie.* Frescă din biserica superioară San Francesco. Assisi. Cca. 1300—1304.
95. Școala romană, *Sf. Nicolae oprind călăul care se pregătea să execute soldații învinuiți pe nedrept.* Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi. 1305—1310.
96. Școala romană, *Sf. Nicolae îl anunță pe împăratul Constantin despre cei întemnițați pe nedrept.* Frescă din biserica inferioară San Francesco. Assisi. 1305—1310.
97. Școala romană, *Scenă din legenda despre punerea temeliilor bisericii Santa Maria Maggiore.* Mozaic din partea inferioară a fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
98. Școala romană, *Scenă din legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore.* Mozaic din registrul inferior al fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
99. Școala romană, *Scenă din legenda întemeierii bisericii Santa Maria Maggiore.* Mozaic din registrul inferior al fațadei bisericii Santa Maria Maggiore. Roma. Cca. 1308.
100. Școala romană, *Sf. Agnesa mergînd spre locul execuției.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole. 1308—1315.
101. Școala romană, *Pilat îl predă pe Cristos iudeilor.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole. 1308—1315.
102. Maestrul Sf. Cecilia. *Madona.* San Giorgio sulla Costa. Florența 1305.
103. Maestrul Sf. Cecilia. *Sf. Cecilia.* Icoană de altar. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
104. Maestrul Sf. Cecilia, *Ospăț de nuntă.* Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
105. Maestrul Sf. Cecilia. *Valerius întorcîndu-se la soția sa Cecilia după convertirea la creștinism.* Detaliu din icoana de altar de la Uffizi. Florența. Cca. 1310.
106. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Cecilia convingîndu-l pe fratele lui Valerius să treacă la creștinism.* Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi. Florența. Cca. 1310.
107. Maestrul Sf. Cecilia, *Creștinarea fratelui lui Valerius.* Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi, Florența. Cca. 1310.
108. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Cecilia predicînd.* Detaliu din icoana de altar cu Sf. Cecilia. Uffizi.

Florența. Cca. 1310.

109. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Cecilia arestată și adusă în fața prefectului.* Detaliu din icoana de altar. Uffizi, Florența, 1310.

110. Maestrul Sf. Cecilia, *Madona cu sfinți și îngeri.* Santa Marguerita a Montici. Cca. 1315.

111. Maestrul Sf. Cecilia, *Sf. Marguerita.* Icoană de altar. Santa Marguerita a Montici. Cca. 1315.

112. Giotto, *Navicella.* Mozaic din catedrala sf. Petru. Roma.

113. Giotto, *Papa Bonifaciu VIII cu cardinalii.* Fragment deteriorat din palatul lateran din Roma. 1300.

114. Cappella dell'Arena din Padova cu frescele lui Giotto. Vedere interioară.

115. Giotto, *Întoarcerea lui Ioachim la păstori.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

116. Giotto, *Îngerul arătîndu-se Annei.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

117. Giotto, *Întîlnirea lui Ioachim cu Anna.* Detaliu din fresca din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

118. Giotto, *Pretendenții la însurătoare îi dau marelui preot bastoanele.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

119. Giotto, *Logodna Mariei cu Iosif.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

120. Giotto, *Procesiunea de nuntă a Mariei.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

121. Giotto, *Vizita Mariei la Elisabeta.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

122. Giotto, *Fuga din Egipt.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

123. Giotto, *Uciderea pruncilor.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

124. Giotto, *Izgonirea negustorilor din templu.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

125. Giotto, *Cina cea de taină.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

126. Giotto, *Sărutul lui Iuda.* Fragment. Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

127. Giotto, *Cristos în fața lui Caiafa.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

128. Giotto, *Batjocorirea lui Cristos.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

129. Giotto, *Jelirea lui Cristos.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

130. Giotto, *Drepții din „Judecata de apoi".* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

131. Giotto, *Enrico Scrovegni oferă prinos modelul capelei construite de el.* Detaliu din *Judecata de apoi.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.

132. Giotto, *Alegoria Nestatorniciei.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
133. Giotto, *Alegoria Speranței.* Frescă din Cappella dell'Arena. Padova. Cca. 1305.
134. Giotto, *Sf. Francisc din Assisi renegîndu-și tatăl.* Frescă din cappella Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Imediat după 1317.
135. Giotto, *Arătarea sf. Francisc în Arles.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Imediat după 1317.
136. Giotto, *Viziunea fratelui Augustin și a episcopului Guido din Assisi.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
137. Giotto, *Moartea sf. Francisc.* Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
138. Giotto, *Moartea sf. Francisc.* Detaliu. Frescă din capela Bardi în biserica Santa Croce. Florența. Curînd după 1317.
139. Giotto, *Nașterea lui Ioan Botezătorul și acordarea numelui.* Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
140. Giotto, *Învierea Druzianei.* Frescă din capela Peruzzi în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
141. Giotto, *Ospățul lui Irod.* Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
142. Giotto, *Înălțarea lui Ioan Evanghelistul la cer.* Frescă din capela Peruzzi, în biserica Santa Croce. Florența. Anii '20 ai sec. XIV.
143. Giotto, *Madona cu sfinți și îngeri.* Uffizi, Florența. Cca. 1310.
144. Scenă în gineceu. Frescă antică din Herculanum. Muzeul național din Neapole.
145. *Odisseus și Penelopa.* Frescă din Pompei. Muzeul național din Neapole.
146. Pictură murală din Herculanum, Stilul IV. Muzeul național din Neapole.
147. Frescă din Pompei, Stilul IV. Casa Epidius Sabin.
148. Frescă din Pompei. Stilul IV. Casa Lucrețiu Fronto.
149 a. *Didona pe patul de moarte.* Miniatură (fol. 40) din Vergilia Vaticanului. Sfîrșitul sec. IV. — începutul sec. V.
149 b. *Moartea Didonei.* Miniatură (fol. 41) din Vergilia Vaticanului. Sfîrșitul sec. IV — începutul sec. V.
150 a. *Cucerirea Ierihonului.* Mozaic din biserica Santa Maria Maggiore din Roma. Sec. V.

150 b. *Beţia lui Noe.* Miniatură (fol. III, 6) din „Cartea de la Viena". Sfîrşitul sec. V — începutul sec. VI.

150 c. *Rebeca şi Laban.* Miniatură (fol. VII, 14) din „Cartea de la Viena". Sfîrşitul sec. V — începutul sec. VI.

151 a. *Cristos cu apostolii* şi diverse scene biblice şi evanghelice. Reliefuri din lipsanoteca Muzeului municipal din Brescia. Sfîrşitul sec. IV.

151 b. *Buna Vestire a păstorilor.* Miniatură romană (fol. 135) din Evanghelia (cod. a X, 6) bibliotecii mînăstireşti Sf. Petru din Salzburg. Sec. XI.

152. *Justinian şi suita sa.* Mozaic bizantin din biserica San Vitale. Ravenna. Cca. 547.

153 a. *Loth şi îngerii.* Mozaic bizantin din Monreale. Palermo. Primul pătrar al sec. XIII.

153 b. *Prorocul Ioil.* Miniatură bizantină (fol. 124) din Menologul de la Vatican. Cca. 986.

154 a. *Moise dă evreilor tablele legii.* Miniatură carolingiană (fil. 25 V) din Biblia londoneză a lui Alenin. Începutul sec. IX.

154 b. *Scene din viaţa lui Saul.* Miniatură carolingiană (fol. 386 V) din prima Biblie pariziană a lui Carol cel Pleşuv. Jumătatea sec. IX.

155 a. *Carol cel Pleşuv.* Miniatură carolingiană (fol. 5 V) din „Codex aureus" din München. 870.

155 b. *Cristos la vîrsta de doisprezece ani la templu.* Miniatură gotică (fol. 151 v) din Psaltirea londoneză a reginei Maria (Royal Ms. 2 B. VII). Începutul sec. XIV.

156 a. *Izgonirea negustorilor din templu.* Mozaic bizantin din Monreale. Palermo. Primul pătrar al sec. XIII.

156 b. *Militarii îşi împart veşmintele lui Cristos.* Miniatură bulgară (fol. 36) din „Psaltirea Tonicev". Muzeul de istorie din Moscova. Jumătatea sec. XIV.

157 a. *Incredinţarea lui Toma.* Frescă din biserica Santa Maria di Donna Regina. Neapole. Cca. 1310.

157 b. *Visul faraonului.* Mozaic din Baptisteriul din Florenţa. Ultimul pătrar al sec. XIII.

158. Bonaventura Berlinghieri, *Sf. Francisc şi scene din viaţa sa.* San Francesco, Pescia. 1235.

159. Şcoala toscană, *Sf. Francisc şi scene din viaţa sa.* Biserica Santa Croce. Florenţa. A doua jumătate a sec. XIII.

160. Şcoala sieneză, *Sf. Francisc şi scene din viaţa sa.* Academia din Siena. A doua jumătate a sec. XIII.

INDICE DE NUME

A

Abélard, 15
Adhémar, 298
Aegerter, 286
Agatarh, 338
Agnelo, 294
Ainalov, 319, 341
Alazard, 323, 324
Albert cel Mare, 52
Alberti, 336
Alenin, 379
Alhazen, 289
Alpatoff, 297, 320, 323, 329, 369
Anagnine, 331
Anaxagora, 338
Angiolieri, Cecco, 61, 62, 150, 290
Antal, 282, 295, 324
Antelami, 119
Anthony, 298, 299, 300
Antiphylus, 208
Apollonius, 289
Arezio, 330
Arhimede, 289
Arias, 285
Aristide din Teba, 201
Aristotel, 53, 54
Armellini, 367
Arnoldo da Brescia, 153, 315
Arnolfo di Cambio, 7, 9, 13, 21, 71, 75, 82, 93, 96, 108, 111, 113—125, 127, 129, 130—140, 149, 150, 155—157, 161, 165—169, 178, 186, 189, 242, 244, 302—304, 308—311, 314, 318, 358, 359, 365, 372, 373
Arnolfo di Colle, 309
Arnolfo di Firenze, 309
Arnolfo di Lapo, 202, 203
Asteas, 208
Aubert, 297, 314, 319, 360, 363, 364, 367
Auerbach, 287, 292
August, 100, 154, 188
Averroes, 51, 53, 55

B

Bacci, Peleo, 147, 311, 314, 321, 350
Bacile di Castiglione, 294
Bacon, Roger, 52
Baldinucci, 239, 355
Bank, 289
Barbier de Montault, 316
Barbieri, 283
Bardi, 27, 166
Barolo, 290
Baron, 288, 333, 334, 335
Barsotti, 308, 310
Bartoli, 290, 291
Battaglia, 289, 292
Bauch, 323, 324
Baumgart, 323
Bayens, 332
Bayet, 322, 363
Beaufreton, 287
Beccherucci, 303
Beenken, 97, 298
Behne, 97, 298
Belson, 331

Benedetto fu Pace, 239
Benedict VIII, 317
Benkard, 335, 351, 353, 354
Benvenuto da Imola, 55, 290, 349
Bérence, 332
Berenson, 232, 247, 257, 260, 268, 271, 272, 318, 321, 323—326, 345, 351, 354, 357, 359, 360, 362, 363, 366, 368—370
Berliner, 309
Berlinghieri, Berlinghiero, 75, 231
Berlinghieri, Bonaventura, 75, 152, 231, 254, 379
Bernard de Clairvaux, 20, 46, 48, 282
Bernhard, 287
Bertaux, 294, 305, 318
Berti, 299
Berts, 286
Berto, 306
Bertoni, 17, 282, 291, 333
Bettini, 309
Beyen, 338, 339
Bezold, 302
Biduino, 119
Biehl, 305, 306
Billi, Antonio, 200
Bizilli, 288, 331
Bloch, 285
Boccaccio, 13, 50, 100, 176, 188, 195, 197, 290, 329, 335
Bode, 305, 306, 308
Boeriu, Eta, 79, 80
Boinet, 342
Bombe, 318
Bonanno, 119
Bonaventura, 52, 77, 186, 289, 292
Bonnes, 291
Bonifaciu VIII, 60, 154, 165, 166, 239, 248
Borenius, 323
Borghini, 100
Borinski, 297, 330
Bormann, 294
Borst, 286
Bortnik, 286, 315, 316
Botto, 301
Brach, 311
Bramton, 289
Brancaleone, 153, 154
Brandi, 323, 324, 330, 333
Braunfels, 306
Brion, 322
Brinckmann, 281
Broglio d'Ajano, 285
Brousolle, 322
Brown, 324
Brugnoli, 290
Bruhns, 294
Brunelleschi, 100, 101, 106, 107, 117, 203, 271, 303, 313, 314
Brunetti, 315, 323
Bruni, Leonardo, 195
Bruzzi, 283
Buffalmacco, 322
Bughetti, 367
Bulle, 338, 339
Bunim, 338, 339, 344, 346, 347
Buonajuti, Andrea, 303
Buonsignori, 27
Buonvicino, 61
Burckhardt, 8, 69, 96, 146, 292, 298, 301, 314, 363
Burdach, 12, 13, 195, 281, 316, 330—335
Bush, 324
Busuioceanu, 316—319, 344, 355, 367
Buznea, George, 67, 80, 81

C

Cafaro, 294, 295
Caggese, 285
Calzecchi, 299
Camerino, 344
Cantimori, 330, 332
Cantù, 286
Capocci, Angelo, 154
Caravaggio, 237
Carli, 282, 306, 309—311, 313
Carol II, 162
Carol cel Mare, 100
Carol de Anjou, 130, 131, 154, 309
Carotti, 306
Carrà, 322, 348
Casini, 291
Cascioli, 356

Castelfranco, 297, 350
Catena, 358
Cavalcante dei Cavalcanti, 56
Cavalcanti, Guido 56, 62, 237, 354
Cavalcaselle, 306, 344, 354, 363
Cavallini, Pietro, 7, 12, 21, 71, 75, 82, 94, 95, 118, 125, 152, 153, 155—170, 178—180, 189, 199, 213, 221—228, 231—235, 237, 238, 240—244, 246—248, 250—255, 258, 259, 269, 272, 297, 316, 317—320, 344, 345, 349, 352—355, 357—360, 362, 364, 365, 367, 371, 374
Cavalucci, 303
Cecchi, 247, 323—328, 336, 344, 357, 361, 362, 367, 368
Celano, 287
Celio, 367
Cellini, 308, 312
Cennini, Cennino, 198, 233, 329, 335, 350
Cesareo, 291
Cessi, 283
Cezar, 70
Chabod, 331
Chiaudano, 284
Chiappelli, 239, 355, 357
Ciasco, 283
Cicero, 68
Cicognara, 305
Cimabue 75, 86, 152, 158, 159, 169, 173, 174, 199—204, 223, 226, 227, 231, 233—238, 240, 242, 246, 247, 251, 345, 352—355
Clement V, 44
Clement VI, 54
Clerici, 294
Cockerell, 343
Coco, 294
Cognasso, 330
Cohen, 347
Cola di Rienzo, 188, 332, 337
Colasanti, 344
Coleridge, 329
Coletti, 306, 315, 323—326, 360, 361
Colonna, 154
Comneni, 88, 153
Compagni, Dino, 56, 57
Constantin cel Mare, 154
Convito, 293
Coomaraswamy, 293
Coppo di Marcovaldo, 75, 231
Corazzini, 285
Corelin, 330
Corso di Buono, 234, 235
Cosmata, Giovanni, 320
Cosmata, 159, 164, 248, 252, 321, 365
Crespi, Giuseppe Maria, 233
Crichton, 305, 306
Crispotti, 303
Cristofani, 318
Crowe, 306, 344, 354, 363
Crudu, Ştefan, 336
Cumont, 340
Curtius, 339, 340, 341

D

Dami, 299
D'Ancona, 247, 288, 290, 296, 297, 315, 316, 318, 319, 320, 344, 350, 351, 355, 360, 367
Dante Alighieri, 9, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 39, 50, 51, 54—56, 61—68, 70, 77, 79, 81, 82, 90, 123, 149, 167, 182, 184, 186—189, 191, 195, 198—200, 237, 238, 264—266, 282, 288, 291—293, 354, 369
Davidsohn, 191, 192, 282, 284, 289, 292, 301, 324, 334
Dazzi, 292
Dehio, 302
Delaruelle, 286
Delbrüch, 294, 339
Delisle, 347
Del Lungo, 290, 291
Del Migliore, 300
Del Monte, 290
Del Moro, 303
Del Rosso, 300, 344
Democrit, 338
De Nicola, 310

De Roover, 284
Despotti, 299
De Stefano, 286, 334
De Witt, 350
Diderot, 94
Diehl, 341
Dietzel, 284
Djivelegov, 285, 287, 289, 291
Dobbert, 305, 306, 307
Dolcino, 42, 43
Döllinger, 286
Donatello, 125
Donato, 127
Dondaine, 286
Doren, 282—284, 286, 288, 292
Dostal, 295
Douglas, Langton, 263
Doven, 315
Duccio, 73, 75, 88, 90, 152, 166, 221, 226—228
Durant, 332
Dürer, 202
Dvořák, 213, 218, 260, 293, 322, 329, 341, 343, 351, 354, 357, 369
Dyroff, 293

E

Ebhardt, 294
Efros, 291
Eizenstein, 283
Engels, 18, 41, 43, 50, 64, 186, 282, 286, 330
Enlart, 296
Enrico di Tedice, 231
Enzio, 55
Eppelsheimer, 331
Epstein, 283
Ercole, 285, 292
Esop, 308
Euclid, 289, 338

F

Fabriczy, 294
Facchinetti, 367
Fanfani, 282
Farinata degli Uberti, 55
Fasola, 301, 306, 308, 309
Fèbvre, 284
Fedeli, 355
Federico din Antiohia, 55
Ferguson, 331, 332
Festa, 290
Fibonacci, Leonardo, 52
Figurelli, 291
Filip IV, 44
Filippi, 283
Filippini, 297
Fiocco, 295, 325, 359
Firend, 341
Focillon, 288
Folgore di San Gimignano, 61, 290
Fossati Foletti, 282, 285
Fracarro, 296
Francesco da Barberino, 61, 290
Francisc din Assisi, 9, 12, 20, 45, 46, 47, 48, 49, 59, 187, 287
Francovich, 296, 305, 309, 311, 359
Frankl, 97, 298
Frederic II, 44, 55, 56, 84, 120, 191, 192—194, 334, 335
Frey, 288, 294, 298, 302, 305—309, 311, 313, 328, 335—337, 344, 350, 369
Fridolin, 283, 285
Friend, 338, 339
Fry, 336
Furtwängler, 337

G

Gabelentz, 305
Gaddi, Gaddo, 316, 318, 344, 345, 355, 358, 360
Gaddi Taddeo, 327
Gaetani, 154
Galassi, 341
Gamba, 323, 324, 326, 327, 354, 368
Garber, 224, 326, 317, 345, 355, 357, 358, 365
Garone, Galante, 347
Garrison, 315
Gausrat, 286
Gebhart, 12, 281, 286—290
Gelli, 201, 323, 337
Gewirth, 289
Geymüller, 294
Ghiaţintov, 296, 305, 306, 307

Ghiberti, 157, 158, 161, 176, 198, 199, 233, 237, 242, 254, 267, 317, 318, 322, 336, 353
Gilson, 293
Gioacchino da Fiore, 19, 43, 187
Giotto, 7—9, 12, 18, 19, 21, 22, 47, 51, 54—56, 61—70, 77, 79, 81, 82, 90, 123, 149, 151, 157, 161, 162, 164—189, 197—206, 207, 212, 213, 221, 222, 226—234, 235—246, 248—251, 253, 255—258, 260—280, 282, 297, 303, 304, 310, 319, 321, 322, 324—335, 336, 345—350, 352—364, 366—369, 377
Giovanni de Muro, 250
Giovanni di Paolo, 186
Giovanni di Cecco, 312
Gisau, 359
Giuliano da Rimini, 232
Glaser, 288
Gnudi, 306, 309, 310
Goethe, 65
Goetz, 288, 297, 330
Goro di Grigorio, 151
Goldschmidt, 298, 342
Gräber, 305, 307
Grabmann, 281
Granacci, 358
Graţianski, 285
Graul, 294
Grigore VII (papă), 287
Grigore IX (papă), 254
Grimm, 306
Grinnel, 343
Gross, 315
Gruamonte, 119
Grundmann, 286
Guasti, 292, 303
Guber, 317, 318, 332
Guerrier, 287
Guglielmo, Fra, 119, 127
Guido, Bernard, 42, 43
Guido da Como, 119
Guido da Siena, 75, 152, 231, 296
Guillaume de Lorris, 20, 90
Guinizelli, Guido, 62, 237, 354
Gukovski, 282, 285, 331, 332
Guttmann, 288
Gy-Wilde, 322, 364, 366

H

Hamann, 295, 298
Hampe, 334
Handy, 327
Hartel, 341
Hartung, 295
Hartwig, 292
Haseloff, 294, 330, 335, 337
Hashagen, 334
Haskins, 333
Hausenstein, 322, 363
Hauser, 337
Hautcoeur, 315, 323
Hegel, 176, 177
Hefele, 330
Hermanin, 316, 317, 354
Hermann, 339, 340
Hermes, 284
Hettner, 306, 307
Hetzer, 323, 329, 370
Heynen, 282
Hohenstaufen, 9, 84, 193, 194
Holmes, 17, 282
Hoppin, 337
Horb, 344
Horne, 97, 299, 327
Hübsch, 300
Huizinga, 330
Husid, 290
Hutton, 354
Hvoşcinski, 314

I

Ilarino da Milano, 286
Isermeyer, 323
Ivaşin, 286, 315

J

Jacob, 330
Jacobsen, 318
Jacopone da Todi 20, 58, 59, 60, 150, 187
Jantzen, 323, 328, 359
Jean de Meung, 20
Joachimsen, 333
Johansen, 366
Jordan, 284
Jullian, 305

Justi, 306, 311, 313
Justinian, 70

K

Kallab, 338, 346, 363
Kamper, 192, 334
Kantorowicz, 192, 334
Karsavin, 287, 288
Kaufmann, 331
Kingsley Porter, 305, 333
Keller, 134, 308—314, 359
Kern, 208, 338, 339, 342, 343, 346
Kleinschmidt, 322, 345, 362, 363
Koch, 293
Koechlin, 308, 314
Köhler, 366
Koht, 285
Kondakov, 319
König, 306
Kömstedt, 340
Körte, 294, 296, 356
Kotliarevski, 287
Kovalevski, 282
Kreplin, 296, 302
Krönig, 295, 301, 303, 304, 312, 313
Kugler, 298, 329
Kulişer, 282
Kutschera-Woborsky, 294
Kuznețov, 299

L

Laderchi, 366
Ladner, 315
Lami, 300
Lamma, 291
Landino, Cristoforo, 199, 201, 336
Latini, Brunetto, 90
Lavagnino, 296, 299, 305, 315, 316, 355
Lazarev, 5, 6, 7, 8, 9, 295, 296, 315, 343
Lazzareschi, 367
Leidinger, 342
Leonardo da Vinci, 200, 261, 289, 336
Leon I (papă), 224
Lenzi, 294
Le-Tourneau, 341
Levi, 291
Lipari, 293
Lisini, 292
Little, 339
Lochoff, 360, 361
Longhi, 247, 295, 315, 324, 325, 326, 327, 348, 349, 354, 356, 361
Lorenzetti, Ambrogio, 60
Lothrop Stanley, 316, 318
Lozinski, 294
Lucan, 67
Ludovic IV de Bavaria, 53, 54
Lujețkaia, 335
Lusini, 303
Lutz, 292
Luzzatto, 282, 283, 285, 322

M

Machiavelli, 33, 202, 292, 337
Mac Lean, 298
Maestrul lui Isac, 247, 248, 251, 360, 374, 375
Maestrul sf. Cecilia, 75, 118, 164, 226, 228, 231, 232, 242, 250, 253, 256, 321, 322, 325, 349, 362, 375—377
Maestrul sf. Francisc, 75, 231, 254
Maestrul sf. Magdalena, 75, 231, 234, 235
Malispini, Ricardano, 51, 56
Mancini, 239, 337, 355, 366, 367
Manetti, 100, 101, 300
Manfred, 55, 335
Manni, 300
Marangoni, 313
Marchini, 323
Marchionne di Cappo Stefani, 100
Marconi, 340
Marco Polo, 90
Margaritone d'Arezzo, 75, 231
Mariani, 309, 323, 324
Marsilio, Luigi, 195
Marsilio da Padova, 38, 52, 53, 54, 184
Martin, 281, 286, 290, 243
Martino da Canale, 90
Martius, 344, 354, 356, 358, 359, 364, 368
Marx, 29, 43, 50, 64, 282
Masaccio, 176, 237

Mather, 222, 316, 319, 323, 327, 344, 345, 355, 358, 360, 363, 368
Mayer, 17, 18, 281
Meliore di Jacopo, 75, 231, 234, 235
Mehl, 290
Meiss, 319
Melanchton, 202, 337
Memling, 358
Metz, 114, 303, 304
Michel, 305
Michelangelo, 65, 146, 172, 176, 202, 334, 351
Middeldorf, 302, 314, 359
Milanesi, 302, 306, 344, 349, 350, 362, 369
Milani, 300
Minoia, 292
Mitchell, 357
Moerbeke, Wilhelm, 289
Moisè, 302
Moltesen, 366
Monaco, Lorenzo, 358
Montano, 291
Moranville, 319
Morelli, 246
Morghen, 286, 290
Morisani, 295
Moschetti, 322
Mospignotti, 299
Motta
Müller, 281, 338
Muñoz, 356
Müntz, 317, 336, 356
Muratori, 349
Murray, 324
Mussato, Albertino, 68

N

Nardi, 291
Nardini, 299, 300
Natali, 293
Nelli, 300
Neumann, 330, 331, 334
Nibbi, 367
Nicco, 296
Niccoli, Niccolò, 195
Nicholson, 323, 345, 351, 352, 360
Nicolae IV (papă)
Nitze, 282
Nolhac, 340
Nordström, 331

O

Occam, 53
Occhini, 331
Oderisi da Gubbio, 255, 297
Oertel, 315, 323, 324, 326, 328, 362
Offner, 288, 321, 322, 323, 325—328, 349—351, 356, 358, 362, 364, 366
Omont, 342
O'Neil, 293
Orlandi, Deodato, 75, 231, 296, 362
Orlandi, Guido, 61, 62, 291
Orosius, Paul 165
Orsini, Napoleone (cardinal), 256, 386
Ortolani, 357
Orton, Previté, 289
Ottokar, 284, 285
Ovidiu, 67

P

Paatz, 97, 298, 301—304, 311, 312, 314, 359
Paccagnini, 311
Paeseler, 316, 356
Pagenstecher, 294
Paleologi, 153
Panciroli, 366
Panofsky, 210, 221, 228, 293, 298, 322, 323, 331, 337—342, 344, 347
Papini, 311, 331, 334
Paronchi, 321
Passerini, 291
Peirce, 341
Peruzzi, 27, 166, 283
Perkins, Mason, 322, 326, 327, 348, 351, 363
Pešina, 305, 323, 324
Petrarca, 13, 50, 67, 68, 69, 188, 191, 193, 195, 330
Pfuhl, 337, 339
Pietro della Vigna, 192
Pisano, Andrea, 151
Pisano, Giovanni, 7, 12, 13, 21, 22, 75, 90, 93, 118, 127, 129, 130, 138, 140—152, 155, 165, 178, 202—204, 245, 307—309, 311—314, 319, 359, 373, 374
Pisano, Giunta, 75, 152, 231

Pisano, Niccolò, 7, 12, 13, 19, 21, 71, 75, 82, 84, 90, 93, 96, 99, 110, 111, 118—130, 132—134, 138—140, 146, 149, 150, 152, 153, 155, 157, 160, 165, 166, 178, 186, 189, 202, 203, 242, 301, 305—310, 314, 359, 372
Pisano, Nino, 151
Philippi, 330
Plesner, 284
Plinius, 199, 201
Poggi, 299, 302, 306
Polaček, 306
Polygnot, 369
Poliziano, 100, 336
Pope, 306
Popp, 305
Prandi, 316
Procacci, 325
Prost, 319
Pucci, Antonio, 335, 349
Pucelle, Jean, 347
Pucciarello, 61

R

Ragghianti, 309—311
Raineri de Vercelli, 44
Ramo di Paganello, 141
Rathe, 303
Ratner, 285
Réau, 296
Redin, 341
Reicholdt 337
Re ard, 285
Re ouard, 284
Reymond, 303, 305, 360
Richa, 355
Richardson, 321
Richter, 311, 338, 339, 350
Ricoldo de Monte Croce, 55
Ridolfo d'Anguillara, 367
Riegl, 213, 340
Rintelen, 230, 249, 260, 264, 268, 322, 324—327, 346—349, 351, 354, 356, 359, 361, 363, 364, 368—370
Rio, 329
Rizzo, 339, 340
Robert de Anjou, 163
Rodolico, 285
Romdahl, 359, 366
Rosenthal, 293, 358, 359, 363, 367, 369
Rossi, 291
Rowland, 351
Rubens, 166, 167
Ruffini, 289
Rugeri 300
Rumohr, 177, 230, 306, 328, 348, 363
Runcinen, 286
Ruoff, 295
Rupp, 97, 298, 300
Ruskin, 329
Rustico di Filippo, 61
Rusuti, 75, 164, 228, 231, 232, 242, 246, 247
Rutemburg, 283, 285

S

Sabatier, 12, 13, 45, 47, 281, 287
Sachetti, Franco, 267, 268, 322, 369
Saladin, 341
Salazzaro, 306
Salimbene, 49, 288
Salmi, 97, 296, 298—300, 305, 309, 321, 324—327, 344, 350, 363
Salustius, 165
Salutati, Coluccio, 195
Salvatorelli, 286
Salvemini, 285
Salvini, 303, 323, 324, 328—330, 335
Sandberg-Vavalá, 315, 362
Sanford, 282
Sanpaolési, 351
Santini, 284
Sapengo, 290, 291
Sapori, 282—284, 286
Sauerlandt, 311, 313, 314
Savelli, 154
Savonarola, 199
Saxl, 207
Sayous, 283
Scaramela, Gino, 285
Schalz, 289
Schachner, 288
Scheludko, 291
Scheffer, 338
Schlosser, 324, 335, 369

Schmarsow, 222, 295, 305, 306, 313, 319, 344, 361, 363—365
Schnaase, 306
Schneider, 282
Scholz, 289
Schottmüller, 302
Schrade, 288, 328
Schubring, 294, 306, 355
Schudt, 366
Schweinfurth, 352, 353
Scoot, Duns, 52
Scrovegni, 166
Segarelli, 42
Seiferth, 293
Semper, 306
Seneca, 68
Senigaglia, 283
Serafini, 356
Serenus, 289
Sestieri, 354
Seznec, 297
Shannon, 286
Shearer, 294
Sidorova, 286, 316
Sieveking, 283
Siger de Brabant, 51
Simon, 331
Simone Martini, 325
Sinibaldi, 315, 323, 326
Sirén, 292, 296, 315, 321, 322, 324, 326, 327, 350, 351, 354, 362—364, 366—368
Skazkin, 286
Södeberg, 286
Solari, 292
Soldati, 320, 360
Solomin, 322
Sombart, 282, 285
Sommariva, 286
Soper, 341
Sorbelli, 289
Soulier, 350
Springer, 306
Stacius, 67
Stadelmann, 331
Stefano, Fiorentino, 368
Steinberg, 293
Stephen d'Irsay, 289
Stoklițkaia-Tereșkovici, 283
Stollreither, 342
Strieder, 282
Strzygowski, 345, 354
Suida, 321, 322, 326
Supino, 298, 303—307, 311, 313, 322, 324—326, 345, 349, 355, 357, 363, 368
Suvorov, 288
Swarzenski, 126, 298, 305—307, 311, 342, 358
Swoboda 97, 108, 298, 300, 305

T

Tafi, Andrea, 202, 203
Talenti, 114, 115, 303
Tarchiani, 307
Tea, 289, 323
Teodoric, 108
Teon, 289
Thode 12, 13, 45, 47, 231, 247, 248, 249, 268, 281, 287, 322, 324, 332, 345, 348, 352, 358—360, 363, 364, 366—368, 370
Tietze, 294
Tihonova 286
Tikkanen, 359
Tilemann, 47
Tino di Camaino, 90, 146, 151, 313
Titi, 367
Titus Livius, 165
Tocco, 286
Toesca, 232, 247, 257, 258, 294—300, 302—305, 306—313, 315, 316, 320—324, 344, 345, 347—350, 352, 355, 357—360, 362, 363, 366, 368, 369
Toma d'Aquino 52, 64, 77, 78, 79, 289, 293
Tommaso da Celano, 186
Toracca, 291
Torriti, Jacopo 75, 164, 222, 228, 231, 232, 242, 246, 297, 317, 319, 320, 344, 345, 360, 374.
Totila, 100
Troeltsch, 330
Tyler, 341

U

Uccello, 258
Ugolino di Tedice, 231
Underhill, 290
Usher, 283

V

Valdès 45
Valentiner, 306, 310, 327
Valerius, 165
Vallet, 293
Valsecchi, 283
Van Marle, 222, 321, 322, 326, 327, 344—346, 349—351, 353, 356, 358, 363—369
Varchi, 201, 336
Vasari, 85, 100, 110, 113, 201—204, 250, 257, 258, 267, 337, 344, 345, 349, 350, 353, 354, 362, 369
Vento, 292
Venturi, Adolfo, 294, 300, 305, 306, 308, 310, 311, 314, 316—319, 321, 322, 324, 327, 344, 345, 350, 354, 363, 366, 368
Venturi, Lionello, 239, 293, 323, 355, 356, 370
Verhovski, 337
Veselovski, 290, 330
Vigoroso da Siena 75
Villani, Filippo, 165, 198, 199, 329, 335
Villani, Giovanni 27, 28, 55, 56—58, 100, 184, 197, 235, 267, 284, 289, 290, 300, 324, 335, 353
Villari, 289
Vipper, 323, 324
Virgiliu 67
Vitelo 52, 289
Vitruviu, 338
Vitzthum, 297, 305, 315, 347, 356, 366
Vîşeslaveţ, 322
Volateranus, Rafael, 200,336
Volbach, 315, 366
Volpe, 286
Von den Steinen 17, 281, 333, 334
Von Salis, 297
Vossler, 291, 292
Vulfius, 286

W

Wackernagel, 294, 301
Wallace, 296
Walsch, 333
Warburg, 297
Watt Tyler 42
Weigelt, 295, 297, 322, 324—328, 337, 346, 348, 349, 351, 354, 356, 363, 364, 368, 369
Weinberger, 303, 311, 313, 350
Weinstein, 290, 335
Weisbach, 330, 331
Weise 9, 13, 17, 281, 282, 287, 290, 296, 298, 331
Weisinger, 331
Weitzmann, 341
Werkheiser, 306
Wickhoff, 341, 354
Willemsen, 295
Willich, 298
Wilpert, 315—317, 319, 320, 340, 341, 344, 367
Winckelmann, 210
Winkler, 290
Wirth, 340
Witte, 363, 365
Witing, 338
Woermann, 307
Wood Brown, 301
Wulff, 247, 255, 293, 297, 300, 305, 306, 345, 352, 355, 359, 360, 366, 367

Z

Zabughin, 330
Zanoni, 288
Zanotti, 233, 350
Zardo, 292
Zelter, 292
Zingarelli, 291
Zimmermann, 305, 345, 354, 356.

CUPRINS

Prefață 5

Partea întîi: Protorenașterea 11

Introducere. Goticul timpuriu și Protorenașterea 12
I Bazele social-economice ale ducento-ului și trecento-ului timpuriu 23
II Cultura din ducento și trecento-ul timpuriu 37
III Arta și doctrinele estetice din ducento și trecento-ul timpuriu 72
IV Arhitectura Protorenașterii 96
V Sculptura Protorenașterii 119
VI Pictura Protorenașterii 152
VII Locul Protorenașterii italiene în istorie . . 185

Partea a doua: Excursuri 205

I Originea interiorului în pictura italiană . . 206
II Sursele stilului lui Giotto 230
III Imaginea omului la Giotto 260
IV Despre specificul stilului pictural al lui Giotto 269

Note 281
Lista ilustrațiilor 371
Indice de nume 380